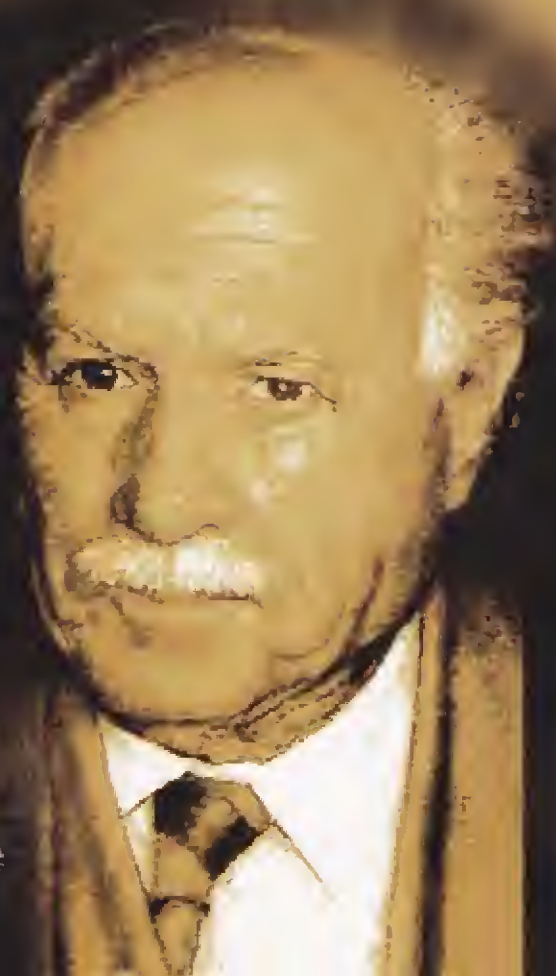


دراسات

إحسان عباس

وجهوده في نقد الشعر العربي

د. أماني حاتم بسيسو



رَفَعُ

عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس

www.moswarat.com

رَفَعُ
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

إحسان عباس

وجهوده في نقد الشعر العربي

رقم الايداع لدى دائرة
المكتبة الوطنية
2010/10/3810

811,09

بسيسو، أماني حاتم

احسان عباس وجهوده في نقد الشعر العربي، أماني حاتم بسيسو عمان: دار

فضاءات، 2011

الواصفات: الشعر العربي/النقد الأدبي/التحليل الأدبي/الأدباء العرب

* أعدت دائرة المكتبة الوطنية بطلبات الفهرسة والتصنيف الأولية.
* يتحمل المؤلف المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يتبرأ هذا
المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

ISBN 978-9957-30-233-7



الطبعة الأولى: 2011

جميع الحقوق محفوظة بموجب اتفاق

أحسان عباس وجهوده في نقد الشعر العربي - أماني حاتم بسيسو - الأردن

دار فضاءات للنشر والتوزيع - المركز الرئيسي

عمان - شارع الملك حسين - مقابل سينما زهران

تلفاكس: 4650885 (6 - 962) هاتف جوال: 911431/777(962+)

ص ب 20586 عمان 11118 الأردن

E.mail: Dar_fadaat@yahoo.com

Website: <http://www.darfadaa.com>

التوزيع في تونس:

فضاءات للنشر والتوزيع - فرع تونس

شارع الهادي نويرة، النصر 11 - تونس 2037

تلفاكس: 70 82 65 21 (+216) - الجوال 98 29 42 39 (+216)

E.mail: fadhahet@yahoo.com

Website: <http://www.darfadaa.com>

الآراء الواردة لا تعبر بالضرورة عن رأي الجهة الداعمة.

لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة

المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي مسبق من الناشر.



طبع بدعم من وزارة الثقافة

2011

تصميم الغلاف: نضال جمهور

الصفء الضوئي والإخراج الداخلي والطباعة: فضاءات للنشر والتوزيع

إن الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي دار فضاءات للنشر والتوزيع

إحسان عباس وجهوده في نقد الشعر العربي

د. أماني حاتم مجدي بسيسو

إهداء

| | |
|---------------------------------|-----------------------------------|
| لَعَلَّكَ يَا أَبِي تَدْرِي | بِمَا قَد دَارَ فِي خَأَلِي |
| وَقَدْ تَدْرِي بِأَنَّ الْأُمَـ | سَ فِي دُنْيَايَ مِثْلُ غَدَـ |
| وَأُنِّي لَسْتُ مُعْجِزَةً | وَلَيْسَ الْأَمْرُ مَلَكَ يَدْرِي |
| وَمَعَ هَذَا تَرَى أَنِّي | (أَمَانِيكَ) الَّتِي تَفْهَمُ |
| تَوَلَّى كُلُّ مَنْ أَرْجُو | وَحَلَفَنِي هُنَا وَحَدِي |
| لِتَبْقَى جَامِعاً كَفِّي | إِلَى كَفِّيكَ فِي وَدِّي |
| وَعَيْنَاكَ الَّتِي تَرَعَى | مُنَايَ، تَشُدُّ فِي عَضْدِي |
| وَتُرْشِدُنِي إِذَا ضَلَلْتُ | خُطَايَ، وَتَاهَ بِي قَصْدِي |
| فَكَيْفَ تَكُونُ تَأْدِيَتِي | لِحَقِّ رِضَاكَ، وَالْعَهْدِ |
| إِلَى عَيْنِيكَ يَا أَبَتِي | بِحُبِّ صَادِقٍ أَهْدِي |

رَفَعُ

عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

المحتوى

| | |
|---------|---|
| 5 | إهداء |
| 7 | المحتوى |
| 11 | تقديم |
| 21 | المقدمة |
| 29 | • تمهيد: |
| 29 | شخصيته النقدية: النشأة والتكوين |
| 47- 150 | • الفصل الأول: |
| 47 | الممارسة والتطبيق: |
| 49 | أولاً. نقد الشعر العربي القديم |
| 51 | مرتكزات القراءة النقدية: |
| 51 | 1. الشعر وقضايا الشكل |
| 51 | أ. البناء الشعري |
| 53 | ب. التكرار |
| 55 | ج. التلقائية والتكلف |
| 60 | د. موسيقى الشعر |
| 61 | هـ. الخيال والتصوير |
| 63 | 2. العملية الإبداعية |
| 72 | 3. الشاعر (شخصيته وتجربته الحياتية) |
| 75 | ثانياً. نقد الشعر العربي الحديث والمعاصر: |
| 75 | 1. عبد الوهاب البياتي - رؤية الذات في شعر الآخر (1955م) |

2. شعر المهجر والتطبيق النقدي - من الاستبطان إلى

التمحيص (1957م) 92

3. السياب - الإدراك الجمالي والظروف السياقية (1969م) 127

الشعر والسيرة 128

المدخل النفسي 136

المدخل النصي 145

• الفصل الثاني: 151 - 254

موقفه من العمل الشعري ومفهومه للكيان الحي النامي 151

1. عناصر الكيان الشعري: 154

أ) الصورة 154

الصورة الشعرية وطرق التعبير 174

ب) الأسلوب 178

الأسلوب المباشر وغير المباشر 188

أسلوب الشاعر الخاص 191

ج) المعنى 193

المعنى الطبيعي والمعنى المصنوع 195

معيّار المعنى 199

المعنى السطحي والمعنى العميق 202

علاقة المعاني الجزئية بالمضمون 205

د) الموضوع 208

قيمة الموضوع وأهميته 208

تناسق الموضوعات والأسلوب 215

هـ) اللغة 218

و) الموسيقى 224

235 2. حياة الكيان الشعري

247 3. نمو الكيان الشعري

• الفصل الثالث: 255 - 294

255 موقفه من النقد ونقد الشعر:

257 طبيعة النقد

262 وظيفة النقد

273 أدوات الناقد ومقاييسه

274 أولاً: أدوات الناقد:

274 أ. الذوق

275 ب. القدرة على المقارنة والحكم

278 ج. ثقافة الناقد

278 1. المعرفة بالتراث

278 2. المعرفة بسائر العلوم الإنسانية

280 3. المعرفة بالآخر

282 4. المعرفة باللغة النقدية والمصطلحات

284 ثانياً: مقاييس النقد ومعاييرها:

284 1. الشمول والتكامل

287 2. نابعة من طبيعة الشعر

292 3. سهولة الإدراك والتعليل

• الفصل الرابع: 295 - 332

295 معالم قراءاته النقدية وخصوصيتها

299 1) القراءة التاريخية

304 2) القراءة الانطباعية

306 3) القراءة الإيديولوجية

| | |
|-----|-----------------------------------|
| 312 | (4) القراءة النفسية |
| 317 | (5) القراءة الموضوعية |
| 330 | (6) تضافر القراءات وخصوصية قراءته |
| 333 | • الخاتمة |
| 335 | • إحسان عباس - ملحق ببيوغرافيه |
| 337 | • قائمة المصادر والمراجع |

تقديم

بقلم: الأستاذ الدكتور/ إبراهيم خليل

تعيّننا مؤلفة هذا الكتاب الباحثة الأدبية السيدة أمانى حاتم بسيسو إلى أيام بعيدة خلت كنا نلتقي فيها مع الراحل الأديب الناقد إحسان عباس (1920-2003) في منزله بعمان. في مجالس لطالما تردّد إليها الكثير من الكُتّاب، والشعراء، والنقاد، والمثقفين، والأصدقاء، يتحدثون، ويتناقشون، مُستظّلين ظلال الشيخ الجليل، وأفياءه، متتورّين أضواءه، مُستعذّبين آراءه، التي لا يفتأ يطلقها مع ابتسامته المعهودة، وطرائفه المتواترة الموعودة، في عذوبة تضيء على مجالسه الكثير الجمّ من الحلاوة، والحُسن المُطرّد والطلاوة.

قلت: أعادتنا إلى هاتيك اللحظات، ونحن ننتبّع ما تجريه من حفريات، في الكثير من مؤلفاته، ومقالاته، وبحوثه، ومُصنّفاته، سواءً ما يتصل منها بالشعر القديم، أو بالمعاصر، أو بالحديث، المَهْجَرِيّ منه، وغير المَهْجَرِيّ، حفريات تتواصل بحثاً عن ملامح بارزة، وجليّة، تؤكّد ما له من خصوصية في القراءة، وما له من رسوخ في المنهج. وقد ظفرنا من هذه الدراسة الأكاديمية: "إحسان عباس وجهوده في نقد الشعر العربي" بما أفادنا كثيراً، وذلك أنّ الراحل الكبير ظلّ طوال حياته ينطلق - فيما يكتبه من نقدٍ للشعر خاصّة - من تجربته الشعرية الإبداعية، التي نتعرّف إليها، وعليها، في ديوانه الوحيد "أزهار برية" الذي نشرته مشكورة دارُ الشروق، في طبعة أنيقة، تزهو بمحتواها، وتروق.

فهو، من هذه الزاوية، ينسحب عليه ما ينسحب على الشاعر ناقدًا، وما ينسحبُ على الناقد شاعرًا.

فهل يمكنُ للشاعر أن يكون ناقدًا؟ وإذا أمكن، فبم يختلف الشاعر الناقد عن الناقد؟

سؤال تباينت الإجابات عنه، واختلفت، وتضاربت الآراء فيه وتباينت، فمن الباحثين مَنْ يرى أن النقد فعالية ذهنية عقلية، فيما يُعدُّ الشعر فعالية وجدانية حدسية، وتبعاً لذلك لا يمكن لمن يوهب القدرة على نظم الشعر، وإبداعه، أن يوهب القدرة على دراسته، وتحليله، ونقده، وتمييز رديئه من جيده. ومنهم من يرى رأياً آخر، فلا تحولُ القدرة على نظم الشعر دون القدرة على تحليله ونقده، والميّز بين الغث منه والسمين. وحتى القدرة على التنظير له، ولما ينبغي أن يكون عليه من حيث الشكل، والفحوى. فالـ **Eliot** - وهو شاعرٌ كبيرٌ، وناقدٌ نحري - يؤكدُ، في واحدة من مقالاته المهمة، أن الشاعر ما إنْ ينتهي من كتابة القصيدة، حتى يبدأ سلسلة من العمليات النقدية، التي تتمثل في التقحيح، والتصحيح، واستبدال كلمة بأخرى، وهذا هو النقد التطبيقي. والتاريخ الأدبي يؤيد الرأي القائل باجتماع الموهبتين: النقدية، والإبداعية، لدى عدد من النابهين، في القديم والحديث. فقد كان أفلاطون - مثلاً - شاعراً، بقدر ما كان فيلسوفاً، وناقدًا للشعر، وكان هوراس الروماني كاتباً مسرحياً، وشاعراً، بقدر ما هو ناقد. وفي عصر النهضة يمثل دانتي، ونظرائه، رواداً في حقلي الشعر والنقد. وفيليب سدني (1595) ودرابدن، وألكسندر بوب (1744) وبوالو، كانوا شعراءً ونقاداً. ولنقلْ مثل ذلك عن غوته (1832) وشيللي (1822) وورديزورث (1850) وهيجو (1885) وكولردج (1834) الذي ما تزال نظريته في الخيال العضوي نظرية تتمتع بالجاذبية الفكرية، والأدبية، كما لو أنها نظرية

حديثه. ولا يفوتنا أن نذكر بماثيو آرنولد (1888) الشاعر الذي ترك لنا كتاباً بعنوان: "مقالات في النقد الأدبي".

والشعراء النقاد لم ينقطع أثرهم، لا في القديم، ولا في الحديث. وقد أفرد رينيه ويلك بحثاً من بحوثه المهمة عن الشاعر ناقداً، والناقد شاعراً، وكتب ماجد السامرائي بحثاً مشابهاً في واحدة من الحلقات النقدية التي نظمت على هامش المربد في بغداد. ففي العربية المعاصرة شعراء كثيرون برعوا في النقد، مثلما برعوا في الشعر، من أولئك نازك الملائكة (2007) وجبرا إبراهيم جبرا (1994)، فهو شاعر، وقاص، وروائي، وناقد، ومترجم، وفنان تشكيلي. وقبله كان الشعراء عبد الرحمن شكري، والمازني، وميخائيل نعيمة، والعقاد، نقاداً. ويوسف الخال شاعرٌ رائدٌ، مثلما هو ناقدٌ في كتابه: "الحداثة في الشعر" (1977)، ومن يقرأ كتابات أدونيس، ومقدماته لبعض المختارات، وكتابات صلاح عبد الصبور، ولا سيما كتابه "قراءة جديدة لشعرنا القديم"، يوشك أن يقتنع بأن كل شاعر كبير ينطوي على ناقد كبير، لكنه - في أكثر الأحيان - ناقد كامن، لا يحتاج إلا لشيء من التفعيل، والتحفيز، والإثارة. وإحسان عباس ناقد ينطوي على شاعر كامن، ربما أثاره موقفٌ ما، فغاب عنه الناقد، ليظهر الشاعر، أو العكس. لكنه - في مطلق الأحوال - شاعرٌ في نقده، يفصح عن ذلك اقترابه العميق من النص، تماماً كالفراشة التي ترتمي في دائرة اللهب على الرغم من إدراكها خطورة الاحتراق.

ومن الدلائل التي تؤكد ذلك، وتؤيده، إيمانه الذي لم يتزعزع - منذ صباه - بأن القصيدة الجيدة كيانٌ حيٌّ، متنامٍ، وأن هذا الكيان يستمد حياته، لا من عنصرٍ واحدٍ من عناصره: كالمعنى، أو المضمون، أو الشكل، أو الصورة، أو النغم الموسيقي، أو

الشعور، أو الإحساس، بل من تفاعل ذلك كله، تفاعلاً يُؤدي إلى إحساس المتدوّق بما في القصيدة من وَحْدَةٍ، تكاد تكون وَحْدَةً عضويّة، كذلك التي تحدث عنها الغربيون في الشعر الدرامي، والقصصي، وحتى الغنائي.

وعلى ما في هذا الرأي من (نزعة شكلية) بيّنة، إلا أنّ إحساناً لم يقع في يوم من الأيام في مصنّدة المنهج، بل ظلّ على الدوام يؤمن بتضافر المناهج، وتكامل الطرائق، تضافراً، وتكاملاً، يكفل للناقد الدارس اختيار الزاوية المناسبة التي يفلح في النظر منها إلى هذه القصيدة، أو تلك. فقد يبدو إيديولوجياً في موقع، وسيكولوجياً في آخر، وانطباعياً في ثالث، إلخ.. ممّا يذكرنا بعز الدين إسماعيل، الذي يبدو شكلياً في كتابه: "الشعر العربي المعاصر"، وإيديولوجياً في كتابه: "الشعر في إطار العصر الثوري"، ونفسياً في كتابه: " التفسير النفسي للأدب ". لكنه، أي: إحسان عباس- في مُطلق الأحوال- يؤثر النظر الداخلي في النص، ولا يجنح للقراءة الخارجية، إلا في القليل النادر الذي لا يؤبه له، ولا يقاس عليه.

ولهذا أثار عباس انتباه كثيرين ممن عنوا بنقده، فصنفوا في ذلك الكثير من الكتب والدراسات والمقالات. منهم إبراهيم السعافين الذي نشر كتاباً عنه بعنوان "إحسان عباس ناقد بلا ضفاف" وفخري صالح الذي كتب عنه، وعن استشرافه للنقد العربي الجديد (2004) وعز الدين المناصرة الذي غني بنقده المقارن(2004) ورشاد أبو شاور، وإبراهيم خليل الذي كتب عن النقد النصي لدى إحسان عباس في بحث محكم نشرته مجلة "دراسات" (1995) وتتبع تأثره بالنقد الأنجلو- أميركي في غير موضع: "نقاد الأدب في الأردن وفلسطين" (2003) و"فصول في نقد النقد" (2005) وكان آخرها كتابه " المثاقفة

والمنهج في النقد الأدبي(2010) وماجدة حمود (1993) وشكري عياد الذي عُني بجلاء موقفه من الشعر العربي المعاصر(1997) ومحيي الدين صبحي الذي صنف كتاباً بعنوان "إحسان عباس والنقد الأدبي" (1984) وعباس عبد الحليم عباس الذي نشر هو الآخر كتاباً بعنوان " إحسان عباس بين التراث والنقد الأدبي " (2002) وعصام أبو شندي الذي انصرفت عنايته لموقف عباس من نقد النثر(2006) وفيصل دراج الذي تناول في مقالة قصيرة له " نقد عباس لشعر البياتي والسياب " (1998) ويوسف بكار الذي توقف عند نقده الشعر مراراً، كانت الأخيرة منها في كتابه " سادنُ التراث " (2001) وقبل ذلك في كتابه " في النقد الأدبي؛ إضاءات وحفريات " (1995) ويأتي كتاب الباحثة أمانى حاتم بسيسو: " إحسان عباس وجهوده في نقد الشعر العربي" ليضيف جديداً إلى ما ذكروه، وليسبر غوره إلى جانب ما اكتتھوه، وسبروه.

فقد أفادت من جهود أولئك الدارسين، والباحثين، وذلك شئ لم يتح لهم، أو لبعضهم على الأقل. وأفادت إفادة كبيرة من الاطلاع على ديوانه " أزهار برية " (1999) الذي لم يكن قد نشر عندما كتبوا ما كتبوه، وتناولوا ما تناولوه. وذلك شئ له أثره في معرفة العناصر الذاتية الكامنة في خطابه النقدي، وهي عناصر - مثلما نوهنا - تلاقي، من حين لآخر، ما يثيرها، ويحفزها، فتغدو فاعلة لا كامنة، يقظة لا نائمة، ويظهر تأثيرها في نظمه تارة، وتارة في نثره، وفي نقده. والشئ الآخر، الذي أتيح لها، ولم يتح لغيرها، ما نشر من حوارات أجريت معه، وتحدث في أكثرها عن تجاربه في النقد، وفي القليل منها عن تجاربه في الشعر، مثلما تسنى لها الاطلاع على أوراق العمل التي قدمت في تذكاره، والأوراق التي نشرت في بعض الدوريات لدى مرور سنة على رحيله، والكتب المشابهة لهذا، فضلاً عن الاطلاع على سيرته " غربة الراعي " وهي سيرة طبعت،

وصدرت سنة 1996 أي بعد الكثير من الكتب التي أشرنا إليها، ونبهنا عليها، في هذه المقدمة. وتوافر لها ما لم يتوافر لغيرها من مصادر الخطاب النقدي لأبي إياس، ومن ذلك "أوراق إحسان عباس المبعثرة" التي جمعها، وحققها، عباس عبد الحليم عباس، وصدرت في 2006 وهي تضم بحوثاً، ودراسات، في الثقافة والتاريخ، والأدب، والنقد الأدبي. ومنها كتاب "محاولات في النقد والدراسات الأدبية" الذي صدر عن دار الغرب الإسلامي، ببيروت 2000

وإذا أضفنا لما سبق من اطلاع على مصادر، وبيانات، لم نتح لكثيرين، الزمن الذي انقطعت فيه الباحثة انقطاعاً تاماً عن أي شيء آخر لصالح البحث في هذا الموضوع، وهو: نهج إحسان عباس في قراءة الشعر العربي، ومدى التأثير الذي تركته تجربته الشعرية الإبداعية على استجابته النقدية، وتحليله النصي، والثقافي للقصائد، ولشعر الشاعر، سواء أكان من المتقدمين، أم من المحدثين، اتضح لنا حجم الإنجاز النقدي الذي نتوقع أن تضيفه أمانى بسيسو لما أضافه السابقون.

وأبرز ما سيقف عليه القارئ في هذا الكتاب، مما لم يُعَن به السابقون، نقد الراحل إحسان عباس للشعر العربي القديم. صحيح أن بعضهم عني بتحقيقه للدواوين، والنصوص، ولكن هذا شيء، ونقد الشعر شيء آخر. وقد أطلعنا الباحثة من خلال النباش في مؤلفات عباس، وتحقيقاته، أنه نظر إلى شعر الشاعر القديم نظرة تتسم بالشمول؛ ورأى في نتاج الشاعر (البيد، أو ابن حمديس، أو الشريف الرضي) تعبيراً عن تجربة وجدانية شعورية واحدة في الغالب. والتعامل مع تلك الأشعار، نقدياً، يتطلب الوقوف على خفايا

تلك التجربة، لا الاكتفاء بالمعرفة السطحية العاجلة، وذلك لأن تلك التجربة لا بد أن يكون لها تأثيرها القوي في الأسلوب.

وإذا كان الآخرون قد غنوا بنقده الشعر المعاصر، مما يوحي لدى الخاطر المبكر، والبادرة الأولى، أن المؤلفة لن تأتي بجديد، وأن ما ستقوله ها هنا سيكون مثل قول الشاعر القديم:

ما أَرانا نقول إلا معاداً ومعاراً من قولنا مكروراً

فإن الباحثة - أمانى حاتم - قد أفلتت من هذا الشراك، ونجت من الوقوع في هذا الفخ، فقيما نحسب ساعدها حرصها اللافت على الربط بين تجارب إحسان الإبداعية، باعتباره ناقداً شاعراً، أو شاعراً ناقداً، على الوصول لما يمثل إضافة لما قيل، فأوضحت تحت مسمى " رؤية الذات في شعر الآخر" العناصر الكامنة في تحليله النصي لأشعار عبد الوهاب البياتي المبكرة، ولا سيما ديوانه "أباريق مهشمة"، وغيره. أما تناولها لما يُوصفُ بالتمحيص في نقده شعر المهجر، فذلك باعتقادنا شئ لم يفتن إليه السابقون.

وعلى المستوى التطبيقي نتناول الباحثة بسيسو مواقف إحسان من شعر السياب. وهي مواقف تختلف عن مواقفه من الشعر القديم، ومن شعر المهجر، فقد امتزجت في كتابه "السياب حياته وشعره" رؤاه المنهجية، ونوافذه للقراءة فأطل عليه تارة من زاوية علم النفس، وتارة من الزاوية الاجتماعية، وتارة أخرى من الزاوية التاريخية، أو الإيديولوجية، أو التكوينية، لكنه، في ذلك كله، لم يتكسب الطريق المعبد الذي شقه في نقده الشعر المعاصر، وهو طريق التأمل في الشكل الفني، والمعمار الأدبي: لغة، وصورة، وموسيقى، فجاء

الفصل الموسوم بعنوان "الإدراك الجمالي في الظروف السياقية" فصلاً لا يخلو من لفئات بارعة، تحسّد عليها الباحثة.

أما عن مفهوم إحسان عباس للشعر، ومفهومه للقصيدة، باعتبارها كياناً حياً نامياً مثلما تقدّم من قبل، فقد أفردت الباحثة مساحة كبيرة من الكتاب لتوضّح، بما لا يدع ريباً لمُستريب، أنّ للناقد الشاعر ولعاً وشغفا كبيراً بالصورة والرمز؛ فهما عدة الشعر الحقيقي، وهما لحمته وسداه. وبمثل ما كان شغوفاً بالرمز والصورة والأسطورة كان شغوفاً باللغة الشعرية التي تميز النظم عن النثر، والشعر الحقيقي عن الشعر الزائف. ولما كان النقد الذي يصدر عن شاعر مبدع أصلاً لا يخلو من حيوية الإبداع، فقد رأت الباحثة أنّ تخصص مساحة مماثلة لتناول موقفه من نقد الشعر، وقراءته قراءة منجزة. وهكذا نجدها تتناول من خلال النّش في مدوناتهِ النقدية موقفه الخاص من النقد بصفة عامة، ونقد الشعر على نحو مخصوص. فما هي طبيعة النقد، وما وظيفته، وهل للناقد أدوات يعتمد عليها في سبره غور النصوص، والقصائد، وهل له مقاييس يحتكم إليها عند تقويمه لما ينقده؟ من أين تأتي هذه المقاييس؟ أهى نابعة من الشعر نفسه، أم تفرض عليه عن طريق نظرية في القيمة؟

وضعت الباحثة نصب عينيها أنّ تجيب عن هذه الأسئلة جميعاً، لا عن بعضها، وهذا في ظننا - والظن كاليقين في بعض الأحيان - مما يُضفي على كتابها هذا قيمة على قيمة. لأنّ أكثر الذين كتبوا عن إحسان عباس، إن لم يكن كلهم، تجاهلوا هذه الأسئلة، ولم يحاولوا طرحها، بله الإجابة عنها. أما الشئ الذي تداولوه، وتعاوروه، فيما كتبوه،

وصنفوه، فهو معالم قراءته النقدية من حيث المنهج. وذلك ما لم تهمله المؤلفة، ففي الفصل الرابع من كتابها هذا يجد القارئ الكثير من التفصيل في النقاط الآتية:

1. القراءة التاريخية

2. القراءة الانطباعية

3. القراءة الإيديولوجية

4. القراءة النفسية

5. القراءة الموضوعية

6. تضافرُ القراءات

فقد امتزجت هذه الرؤى، وتضافرت، في صياغة خطاب نقدي متدرج المراحل، متنوع المواقف والأغراض. ولولا هذا التنوع، وذلك التدرج، لكان خطاب إحسان النقدي خطاباً هشاً جامداً كغيره من خطابات أكاديمية تفتقر لما يفتقر إليه النقد الأكاديمي في أكثر الأحيان. ولأن هذا الكتاب في الأساس رسالة، نالت عليها الباحثة درجة الدكتوراه في الأدب العربي ونقده من الجامعة الأردنية، فقد التزمت في التأليف قواعد البحث العلمي، لذا يجد القارئ في نهاية الكتاب ثباتاً بمصادرها، ومراجعتها، من كتب، ودوريات. وهذا شيء يزيدنا شعوراً بأن المعلومات التي يتضمنها الكتاب معلومات دقيقة، والنتائج التي خلصت إليها الباحثة قد استخلصتها بأسلوب علمي يخلو من العفوية، والارتجال، أو التقرير الانطباعي الشخصي. وتبعاً لذلك نهئى أنفسنا بصدور الكتاب أولاً، ونهئى الباحثة - ثانياً - لكونها تخطو خطواتها الأولى على طريق لا بد من الاعتراف بأنه طريق صعب، وطويل، وشاق.

المقدمة

تسعى هذه الدراسة للتعرف إلى سُبُل إحسان عباس في قراءة الشعر، وكيف صدر في قراءاته ونقده عن شخصيته المستقلة، وهل هو في قراءاته خاضع لمناهج الغرب النقدية خضوعاً تغيب فيه شخصيته الخاصة. أما الدافع إلى الوقوف إزاء: (إحسان عباس ونقد الشعر) فهو التوصل إلى بيان منهجه، ذلك المنهج الذي لم يحدده تحديداً واضحاً لأنه مبدع حين ينقد، وناقد حين يبدع، فهو يتمثل القصيدة، ويعيش أجواءها ومناخاتها، باحثاً في دلالاتها عن ذات الشاعر، وموقفه من مجتمعه، كما تتناول وصف منهجه النقدي الذي اعتمد التطبيق، وآمن بأن النظرية النقدية قابلة للنمو والتطور وفق مجاراتها للإبداع الشعري في نموه وتطوره.

فالعملية النقدية الشاملة عند إحسان عباس تتطلب البحث في: الشاعر، العملية الشعرية، الشعر، وما يجمعها هو مُسمّى التجربة الشعرية، وفي سبيل كشف الناقد عن التجربة الشعرية تتضافر مناهج مختلفة، (التاريخي، البيوغرافي، الرومانسي، النفسي، النصّي،...)، لذا استلزم عرض هذه المناهج التنويع في قراءتها.

من أجل ذلك، لن يكون سبيلي في هذه الدراسة استعراض مناهج النقد الغربية، وملاحظة مدى انعكاسها في كتاباته، بل سينصبّ اهتمامي على النظر من جديد في قراءاته الشعرية، وما تفصح عنه من تفاعل مع النصوص، أو بعبارة أخرى (نوقه للشعر) أما الخطوة الثانية فهي نقده، وتعني هذه الخطوة بإبراز طريقة الناقد في إدراك نجاح الشاعر في التعبير التلقائي عما يمور في خاطره من هواجس وانفعالات.

وقد أفادت هذه الدراسة من مجهودات سابقة في هذا المجال، من ذلك ما سعى إليه الدكتور شكري عياد في مقاله: (إحسان عباس في نقد الشعر العربي المعاصر) من اقتراب من الأعماق النفسية لشخصية إحسان عباس الناقد، كما فعل إحسان بالشعراء الذين تناول نقد شعرهم، وربط شكري عياد إحسان (ناقد الشعر) بإحسان (المفكر) الذي يعيش هموم عصره، وهي إشارات على قدر كبير من الأهمية، ستسعى هذه الدراسة إلى الإفادة منها، وتوظيفها في التحليل، وركّز د.يوسف بكار على قراءة إحسان عباس للشعر العربي القديم، ممّا ورد في كتابيه: (سادن التراث)، (في النقد الأدبي إضاءات وحفريات) وفي مقال له حول جهده في تحقيق الشعر العربي.

ويُحلّل الدكتور ابراهيم السعافين في كتابه: (إحسان عباس: ناقد بلا ضفاف) جهود إحسان في نقد الشعر مقتصرأً على الشعر الحديث والمعاصر، مبيناً أن منهجه ناجم عن الحوار بين الاتجاهات والحركات النقدية من مثل: (الرومانتيكية، والتاريخانية الجديدة، والأسلوبية، والبنوية، والنقد النصي، . . .)، وكان وصفه له بأنه (ناقد بلا ضفاف) بالغاً في الدلالة والإصابة، كما أشار في مقال له بعنوان: (إحسان عباس: نقطة تحول) إلى مفهوم (المنهج) في قراءة إحسان النقدية، وكيف نبع من صميم الإبداع الشعري، ولم يكن قضيةً متحصّلةً ناجزة، أمّا قراءة الدكتور السعافين لشعر إحسان عباس فتبرز تجلّي أثر النزعة الرومانسية وتميّزها في مقاله حول: (إحسان عباس بين الرعوية والرؤية الرومانتيكية)، ويلمس د.السعافين تماهي شهوة الحياة بشهوة الكتابة عند الناقد المبدع وكأنهما وجهان لعملة واحدة، في مقال: (إحسان عباس قلق الوجود وشهوة الحياة).

ويشير د.إبراهيم خليل في كتابه: (تحولات النص) تحت عنوان: (إحسان عباس ومقاربة النص) إلى أن إحساناً بنقده يمثل البداية الحقيقية للنقد النصّي الذي

تلقفه نقاد العرب الحداثيون عن النقد الغربي المعاصر، كما يسعى لعرض تأثر إحسان بالنقد الجديد **New_Criticism**، وإسهاماته النقدية في كتابيه: (فصول في نقد النقد) و(نقاد الأدب في الأردن وفلسطين).

ويركز د. عبد الله أمين غيث في مقاله: (ألوان الطيف) على تحليل مفهوم النقد التاريخي عند إحسان عباس ليتوصل إلى طريقته في دراسة الأدب، ثم يعرض ما تركته مناهج النقد الغربية من بصمات في نظرة إحسان لطبيعة المبنى الشعري ونقده للشعر.

ويرى محيي الدين صبحي في كتابه: (إحسان عباس والنقد الأدبي) أن لدى إحسان عباس إجراءً نقدياً وليس منهجاً، مشيراً بذلك إلى أن الناقد الأصيل يترك للنص الذي يدرسه أن يحدد له منهجه، ولعلّ محيي الدين يبالغ إذ يرى أن النقد المقارن أساس في نقد إحسان للشعر، وصبحي -في ذلك السياق- يقرر أحكاماً عامةً دون تعليل، كقوله إن النقد المقارن أصبح ركناً أساسياً في نقد إحسان للشعر، "لمعرفته بأن الشاعر المجدد لا بد أن يكون على صلة بينابيع الإلهام الأوروبي" (62، 63).

ويتتبع د. عباس عبد الحليم عباس وجهة النظر النقدية لإحسان عباس حول القضايا والمضامين التي عالجها الشاعر العربي المعاصر في موقفه من مشكلات الحب والزمن والتراث والمجتمع. كما تتبّع وجهة نظر إحسان الناقد إلى عناصر البناء الشكلي عند الشاعر (كالصورة، واللغة، والرمز، والأسطورة).

ومن الدراسات التي تُركّز على نظرة خاصة في إبداع إحسان النقدي مقال للدكتور فيصل دراج حول إحسان عباس قارئاً للبياتي والسياب، ومقال للناقد فخري صالح عن إحسان واستشراف النقد العربي الجديد، ومقال للدكتور عز الدين المناصرة يتحدث حول إحسان والنقد المقارن، ولما جده حمود تتناول فيه النقد الأدبي لديه.

وتطمح دراستنا إلى الكشف عن منهج إحسان النقدي: مركّزاته، سماته، تطوره، وتسعى إلى التعرف على شخصيته النقدية بين الموهبة والمنهجية، وبين النظرية والتطبيق، لتصل بذلك إلى اكتشاف مدى صدور نقده عن شخصيته، وأبعاد تلك الشخصية .

وتقع هذه الدراسة في تمهيد وأربعة فصول:

- أمّا التمهيد فيعرض لشخصية إحسان عباس النقدية التي أهّلته، ووَسَمَت عمله النقدي بِسماتٍ خاصّة ارتفعت به إلى مستوى الإبداع، وركّزتُ -في تنبُّعي لسمات شخصيته الناقدة وظروف تكوينها- على ما صاغته أحداث حياته العملية في لاوعيه منذ طفولته وحتى شبابه وما هيّأته له قراءاته من وعي، وإلى أيّ مدى أغنّت تجربته -التي هي مزيجٌ من الوعي واللاوعي- في اختياراته للنصوص الشعرية التي يتعرّض لها بالنقد، واختياراته للأدوات التي يُعالجها بها، واعتمدت الدراسة اعتماداً أساسياً على سيرته الذاتية: (غربة الراعي) في محاولة للكشف عن أبرز المؤثرات التي أسهمت في تكوين إبداعه النقدي.
- ويتناول الفصل الأول ممارساته التطبيقية، لأن إحساناً ناقد تطبيقى، ويبدأ الفصل بموقفه من الشعر القديم، وكيف كانت نظرتَه إليه من خلال مفهومات النقد الحديث، إذ ركّز على النظرة الشاملة لأبعاد العمل الشعري: (الشعر وقضاياها الشكلية، العملية الإبداعية، الشاعر وشخصيته الخاصة) وقراءته هذه هي سبيله للكشف عن التجربة الشعرية في تشكّلها وتطوُّرها، وغايته من التركيز على التجربة الشعرية عند الشعراء العرب القدامى أن يغرس في يقين الشعراء والنقاد المحدثين، دعاة التجديد والحداثة، أن الحداثة هي القدرة على تطوير الأصل الموروث، وأنهم بتجديدهم لا ينسلخون من انتمائهم لأمتهم، بل يطوِّرون -بشكل طبيعي- تجربة أسلافهم القداماء، فهو يركّز على رصد نمو

التجربة الشعرية وتواصلها - عبر الأجيال العربية- ليثبت لهذا التراث أصالته ومرونته، ثم تتعرض الدراسة لنماذج من قراءته للشعر الحديث والمعاصر، وتهتم بتوضيح منهج إحسان في تقمص روح الشاعر واستبطان تجربته، وتُحاول تَقْصِّي مدى انعكاس تجربة إحسان الشعرية في نقده بدءاً من اختياره للنصوص، ومروراً بشرحه وتفسيره وانتهاءً بتقويمه لها.

- ويسعى الفصل الثاني للتوصل إلى موقفه من العمل الشعري من خلال ممارساته التطبيقية، ومن يتتبع تحليلات إحسان النقدية للشعر يلاحظ أن القصيدة -في نظره- كيانٌ حيٌّ نامٍ، ودراسة عناصر هذا الكيان ومكوناته تتطلب البحث في: (الصورة، الأسلوب، المعنى، الموضوع، الموسيقى، اللغة) أما ما يُكسب هذا الكيان حياته فهي مشاعر الشاعر، ولا يُسرف الناقد في تتبُّع العاطفة الشعرية وحدها، فالمشاعر في الشعر تتحد مع بقيّة العناصر، ومن الخطأ التلذُّذ باستثارة العاطفة القويّة وحدها، دون النظر إلى البناء الفني للقصيدة، وما يضمن للكيان الشعري الحيّ نمواً طبيعياً هو وحدة أجزائه وتضافرها، ومفهوم إحسان للوحدة نابع من فهمه للتجربة الشعرية، لذا اخترتُ تسميتها بـ(وحدة التجربة الشعرية)، وأهمُّ عناصر التجربة الشعرية التي تكفل مجئ الوحدة ضرورةً في تجربة الشاعر قوّة النفس الشاعرة، وقدرتها على لَمّ التجارب وجمعها جمعاً جديداً.

- ويبرز الفصل الثالث موقفه من النقد، فطبيعة النقد بينيّة تراوح بين العلم والفن، الموضوعية والذاتية، بين الثبوت والتغير، بين الرؤية الخارجية والداخلية، بين العمل الشعري والنثري، ولذا فدور الناقد يبدأ ذاتياً وينتهي إلى الحكم الموضوعي المُعلَّل عبر خطوات منهجيّة هي: التدوُّق، التحليل، التفسير والتأويل، لتنتهي إلى غاية النقد الأساسية وهي إصدار حكم بالقيمة على العمل الأدبي. وآثرتُ في دراستي أدوات الناقد عنده تصنيفها إلى: (ذوق، قدرة على

المقارنة والحكم، ثقافة الناقد من: معرفة بالتراث، معرفة بسائر العلوم الإنسانية، الانفتاح على الآخر من خلال الترجمة، إضافة إلى لغة الناقد، أما مقاييس النقد، فأهم الشروط التي يتطلبها إحسان عباس فيها أن تكون شاملة متكاملة، وأن تتبع من طبيعة الشعر الذي يجري نقده، وأن يتمكن القارئ من إدراكها والناقد من تحليلها.

- وبلي ذلك الفصل الرابع الذي يُبرز معالمَ منهجيةَ تُميّز قراءة إحسان وتستجلي صفات منهجيته في القراءة، ويتوصّل إلى أن فهم الناقد لتجربة الشاعر وإحساسه بها، هو الذي يُملّي عليه اختياره ما يلائم تلك التجربة لقراءتها وتحليلها، فمنهج قراءة التجربة الشعرية اختياري، تكاملي، ولذا آثرتُ تصنيف المناهج المختلفة تحت مسمّى القراءات، فعرضتُ لقراءته التاريخية، والانطباعية، والإيديولوجية، ثم النفسية، والموضوعية، ثم القراءة التكاملية وخصوصيّة قراءته، وفيما يخصّ منهج البحث، فإن الدراسة لم تقم على اصطناع منهج واحد بعينه، إذ اقتضى الأمر أن تعتمد الباحثة غير منهج.

وبعد، فالباحثة لا تستطيع أن تزعم أنها قالت الكلمة الفصل في هذا الموضوع، أو تدّعي أنها استوعبت حقائقه وبقائقه كلها، وحسبها أن تقول إنها بذلت الجهد في البحث والتقويم والحكم، وأنها حاولت أن تسير في بحثها سيراً منهجياً، وكلّ أملها أن يتابع الدارسون الكشف والقراءة النقدية الفاحصة، وأن يستكملوا الحلقات المفقودة.

وفي الختام، أتوجّه بعظيم الامتنان لأستاذي الفاضل د. إبراهيم خليل الذي ما ألا جهداً في نصحي وإرشادي وتصويب خطاي على درب البحث العلمي السديد، وشكرٌ خاصٌّ لأمي الحنون التي تفانّت في رعايتي، ولا زلتُ سفي ظِلِّ عطفها- أرتادُ سماءَ علويةٍ من مشاعر الحبِّ الدافق الصادق. كما أشكر لزوجي

العزیز صبرہ الطویل وجہدہ الذی رافقتی مدّة بحثی ودراستی، وأعظم من الشکر وأجلُّ من العرفان لوالذی الحبيب الذی أفدتُ إفادَةً جلیلةً من واسع علمہ، وعمیق محبّته للغة القرآن الکریم، ومن مکتبته العامرة، ومن فائق تشجیعہ، جزاه اللہ عنا خیر الجزاء.

والحمد لله أولاً وآخراً

تمهيد

شخصيته النقدية: النشأة والتكوين

يسعى هذا التمهيد للبحث في شخصية إحسان عباس التي أهّلته، ووسّمت عمله النقدي بِسماتٍ خاصّة ارتفعت به إلى مستوى الإبداع، وسأركّز -في تتبّعي لسمات شخصيته الناقدة وظروف تكوينها- على ما صاغته أحداث حياته العملية في لاوعيه منذ طفولته وحتى شبابه وما هيّأته له قراءاته من وعي، وإلى أيّ مدى أغنت تجربته -التي هي مزيجٌ من الوعي واللاوعي- في اختياراته للنصوص الشعرية التي يتعرّض لها بالنقد، واختياراته للأدوات التي يُعالجها بها، معتمدةً اعتماداً أساسياً على سيرته الذاتية: (غربة الراعي) في محاولة للكشف عن أبرز المؤثرات التي أسهمت في تكوين إبداعه النقدي.

ذلك أن أبرز ما عني الناقد بالاهتداء إليه، والكشف عنه، والحياة في خضمّه، هو تجربة الشاعر التي يُسميها بكر عباس: (السيرة النقدية) "أي تتبّع الخط البياني لحياة الأديب بموازاة الخط البياني لنتاجه ومدى التوازي والتقابل بين الخطّين، أو مدى الاقتراب والانطباق والانفراج فيما بينهما"⁽¹⁾، وهذه السيرة تمتدّ لتشمل نتاج الشاعر الإبداعي عبر نموّه وتطوّره (مسيرته الشعرية) ليس على نطاق الإبداع الفردي فحسب، بل باعتبار إبداعه جزءاً من المسيرة الشعرية الإنسانية، فممارسات إحسان النقدية تقوم على عقد صلة بين الإبداع الفردي

(1) عباس، بكر، (1981) إحسان عباس والبحث عن البطل، (ضمن: دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى إحسان عباس، تحرير: وداد القاضي)، بيروت، الجامعة الأمريكية، ص 9.

للشاعر بالإبداع الشعري في عصره، وفي تراث أمته الذي لا يملك أن ينفك عنه، وفي انفتاحه على التجديد في التجربة الإنسانية عموماً.

وآثرتُ أن يكون تركيزي على شخصية إحسان عباس الناقدة، كي لا تكون هذه الأوراق تكراراً لما استقصته دراسات سابقة حول حياته وثقافته وجذور فكره النقدي مثل: دراسة الدكتور إبراهيم السعافين في كتابه: إحسان عباس ناقد بلا ضفاف⁽¹⁾، ودراسة د. عباس عبد الحليم عباس بعنوان: إحسان عباس بين التراث والنقد الأدبي⁽²⁾، وما أشارت إليه د.لانا مامكغ في مطلع كتابها: شعر إحسان عباس دراسة تحليلية⁽³⁾.

درَجَ إحسان عباس في بيئة قروية بسيطة (قرية عين غزال) وهو يُصدّر سيرته الذاتية: (غربة الراعي) بحديثه عن (رموز الخوف) في خياله الطفولي يوم كان في الرابعة من عمره، حين وقف على مزبلة كأنها رابية، فرأى السُحب السود تتجمّع فوقه وتتشكّل على صورة جملٍ فاغرٍ فمه⁽⁴⁾، وأخذ خيال الطفل الصغير يطرح الأسئلة ويحاول الإدراك ويسعى للإجابة، لكنه لم يظفر بتلك الإجابة لأنه "لم يكن يفهم الرموز في ذلك العمر، ولو كان يفهمها لما فاتته أن يرى أن درب الحياة التي يسلكها ويسلكها الناس تُفضي بهم إلى مزبلة"⁽⁵⁾، ونلمح في تعبير إحسان هذا أنه ظلَّ يحمل بداخله سذاجة الطفل الصغير وبراعة الرّيفي الذي لم تصدمه الحياة بعقدها وإشكالاتها، فأضخم ما تنامي إلى إدراكه الطفولي من عقْد الحياة ومن رموز

(1) ينظر: السعافين، إبراهيم، إحسان عباس ناقد بلا ضفاف، ص 13-63.

(2) ينظر: عباس، عباس عبد الحليم، إحسان عباس بين التراث والنقد الأدبي، ص 11-22.

(3) ينظر: مامكغ، لانا، (2007) شعر إحسان عباس دراسة تحليلية، عمان، دار جرير، ص 11-36.

(4) ينظر: عباس، إحسان، (1996) غربة الراعي (سيرة ذاتية) ط1، عمان، دار الشروق، ص 9.

(5) عباس، إحسان، غربة الراعي ص 10.

الخوف: المرض والموت والفقر، وما زال إحسان -حتى وهو شيخ⁽¹⁾- يتصور التهافت على الحياة والتكالب على إغراءاتها الكاذبة بأنه سعي إلى مزبلة!!

ويُذكر إحسان ما تحمله الطفولة من رموز مُحِبَّة، يلذ للإنسان -بعد أن يكبر- استعادتها، والعيش في أفيائها، فهو يصف لعبة كان يمارسها الأطفال داخل المنازل، وهي لعبة (طار الحمام حظ الحمام)، ويُعجب إحسان بقصيدة لمحمود درويش استغلَّ فيها هذا القول، فجعله -كما يُعبّر إحسان- "محورَ قصيدة مُحكمة البناء من أجمل ما قرأته من شعر حديث، وأخرجها عن سداجة تلك اللعبة القروية وعمق دالاتها"⁽²⁾.

كانت بداياته الشعرية وطنيَّة، مُحرضة على الثورة ضدَّ الإنجليز، وكان زملاؤه -في مدرسة حيفا- يتخاطفونها، ولكنه يقول: "كنتُ أعتقد أنها قصائد لا تستحقُّ أن تبقى، ولهذا حذفتُ كلَّ ما نظمتُ بين سنتي 1930-1941، وكان حسني النقدي صارماً، وكنتُ ما أزال ضعيفاً في اللغة والنحو، وأجد في تلك القصائد خريشات صبيانية"⁽³⁾، فأحسان يردُّ موهبته النقدية إلى حسّ نقدي صارم يرنو إلى الكمال، والحساسية هي أبرز خصائص الناقد، وهي التي تؤهله ليظل دائماً متنبهاً للقيم الخاصة من حيث أنه يُمثل تجربةً جماليةً فذة⁽⁴⁾، والصرامة -في شخصية الفتى الصغير- هي التي صاغت اختياراته، فحين أخذ عيشه في حيفا ينحدر من سئ إلى أسوأ، واقتصر مصروفه اليومي على قرشٍ واحد كان يشتري بنصفه خبزاً وبالنصف الآخر عنباً، لم يُيال بذلك، لأنه أدرك أنه -من موقعه في

(1) إلى حين كتابة سيرته الذاتية: غربة الراعي، سنة 1996.

(2) عباس، إحسان، غربة الراعي، ص 28.

(3) نفسه، ص 47.

(4) ينظر: هايمن، ستانلي، (1993) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عباس، محمد يوسف

نجم، بيروت، دار الثقافة، ص 20.

اغترابه لنيل العلم - يُمثل القدوة لسائر طلاب العلم في قريته⁽¹⁾، أو ربّما هو - كما يُعبّر شقيقه بكر - يُرضي ميله في البحث عن البطولة⁽²⁾ وتمثلها في كل موقف.

يقول في هذا: "خامرت نفسي فكرة تلبّست بي ولا أدري كيف تسالت إلى رأسي الصغير في تلك السن: لا أستطيع أن أرجع إلى القرية وأعدل عن طلب العلم. ربما كنتُ أول طالب في قريتي يهاجر للتعلّم، فأنا إذا عدتُ لم يجرؤ أي طالب آخر بعدي من قريتي أن يخوض هذه التجربة. نعم أنا لا أقصد من هذا أن أورط الآخرين، ولكني أحبُّ أن يكثر المتعلّمون في قريتي"⁽³⁾، فنشأة إحسان الريفية زرعت في نفسه أنه فردٌ لا يستقلُّ عن الجماعة بل إن مصيره مرتبطٌ بمصيرهم، وسلوكه موجّه لسلوكهم، وهذا ما طبع حسّه النقدي بالصرامة.

وكانت نشأة إحسان على حُبّ الشعر واستيعابه في ذاكرته، مما يسّر له سُبُل التعبير والكتابة، حتى لو بمجرد نثر الأبيات المنظومة التي يحفظها⁽⁴⁾، ويروي قصة رجلٍ كبير في السنّ، أبيض اللحية، طلب منه أن يكتب رسالةً إلى أهله في بير السبع، يقول: "ففسرت عليّ الكتابة أول الأمر، ثم استحضررت في ذاكرتي قصيدة ابن زيدون:

أضحى التثائي بديلاً من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا

ونثرتُ مجموعةً من أبياتها، ثم قرأتها على الرجل، وأخذني الارتياح وأنا أشهد دموعه تتساقط على لحيته، وشكرني الرجل، وتسلم الرسالة، ومضى

(1) ينظر: عباس، إحسان، غربة الراعي، ص 55.

(2) ينظر: عباس، بكر، إحسان عباس والبحث عن البطل، ص 2.

(3) عباس، إحسان، غربة الراعي، ص 55.

(4) ينظر: نفسه، ص 60.

لشأنه⁽¹⁾، فتقافة إحسان ومحفوظه الشعري يَسرّ له طريقةً فذةً في الكتابة والتعبير، كما يَسرّ له تمثّل تجربة ذلك الشيخ والصدور عن مشاعر قريبة إلى مشاعره.

وبعد أن انتقل والد إحسان إلى حيفا، بعيداً عن زوجه وأبنائه، تنامي إلى علم إحسان أن أمه وأخته تعملان في غريلة الرّمْل على شاطئ البحر لبيعه لشركة تجمع الصدف وتطحنه وتخلطه بالإسمنت، يصف إحسان شعوره -إذ ذاك- بقوله: "أدركني الفزع والامتعاض. ألى هذا الحدّ تجور علينا الأيام؟ وتركت الدكان وأنا أحمل همّاً ثَقِيلاً، ثَقِيلاً. وازددتُ يقيناً بأننا جميعاً ضائعون حين تخلينا عن الزراعة والأرض"⁽²⁾، كما وقف الموقف ذاته، حين علم أن والده باع قطعتين من الأرض لِيُسَدّد دينه، وحين عاد إلى القرية ورأى أمه وأخته في حالة حزن شديد، من أجل ذلك حزن مثلهما، لكنه لِيُعْزِيهما أخذ يقول إن والده باع الأرض لأحد أهل البلد ولم يبعها لليهود⁽³⁾، يقول في وصف نفسيته -إذ ذاك- وكنتُ أنا ناقماً على نفسي بسبب هذا التسويغ الكاذب لما فعله أبي فإن الأرض في نظر المالك الفلسطيني الصغير هي كل شيء في الحياة، وفي سبيلها ومن أجل الحفاظ عليها يستهين بكل شيء آخر"⁽⁴⁾، وهذا الموقف يشير إلى ما ترسّخ في نفس الفتى من أصالة وتعلّق بالأرض التي لا تمثّل له مصدر رزقٍ وحسب، ولكنه يرتبط بها ارتباطاً شعورياً أكبر، لم يكن -آنذاك- يدرك أبعاده، وأظن أن هذه المشاعر هي التي قادت الفتى -بعد أن كبر- إلى الغوص في تراث الأمة الأصيل، والاتجاه إلى تحقيقه وفهمه ونقده، ومحاولة إحيائه بالنظر إليه من منظور معاصر قويم، لا يجري وراء الجديد لجنته ولا يرفض القديم لقدمه.

(1) عباس، إحسان، غربة الراعي، ص 60.

(2) نفسه، ص 61.

(3) نفسه، ص 63.

(4) عباس، إحسان، غربة الراعي، ص 64.

وعن تقديره الأولي الساذج للشعر العربي القديم يروي تجربته مع شعر ذي الرمة، فيقول: "اشتريت نسخة مطبوعة في بيروت من ديوان ذي الرمة غير مشروحة أو مشكولة وجعلت أترنم بقراءتها، دون أن أفهم كثيراً من ألفاظها ومعانيها، فشعر ذي الرمة وبخاصة في وصف الصحراء صعب كثير الغريب ولهذا كنت أردد غزلياته في مي وخرقاء حتى حفظت معظم الديوان، وظلت أخطاء كثيرة عالقة بلساني حين أرندته، وقدّرت أن يكون شعر ذي الرمة من أجمل الشعر العربي مع ضعف اطلاعي على سائر الشعر العربي"⁽¹⁾، وقد حفظ (بانث سعاد) وأعجب بها وهو لا يفقه كثيراً من معانيها⁽²⁾، فتقدير إحسان هنا قائم على التتوقّ الثّقائِي وحسب، وهذا النوع من الشعر هو الذي صاغ ذائقتَه النقدية الثّقائِيّة.

وحين أصبح طالباً في الصفّ الأول الثانوي، نصّح أستاذ اللغة العربية طلابه بالاشتراك السنوي في مجلة الرسالة المصرية، ويشهد إحسان أن "مجلة الرسالة أصبحت هي (المعلم الأكبر) لنا، فيها نقرأ ما يكتبه طه حسين وعلي الطنطاوي ومصطفى صادق الرافعي وزكي مبارك وأحمد حسن الزيات وغيرهم من كبار الكتاب نوي الأساليب المميّزة. وكنت أنا شديد الإعجاب بأسلوب الرافعي وتلميذه محمود محمد شاكر، هذا مع تقديري لأكثر من يكتبون فيها وكان يعجبني ما ينشر فيها من شعر أنور العطار (شاعر سوري) ومن شعر محمود حسن إسماعيل؛ إن الرسالة قد رفعت مستوى الذائقة الأدبية لدينا. قرأت فيها - مثلاً - مقالاً للرافعي في نقد شوقي، فكان من البدايات الأولى التي تمنيت أن أبلغ إلى مستواها في النقد ذات يوم"⁽³⁾، ويشير حديث إحسان هذا إلى ميله الطبيعي إلى حقل النقد، وكانت طريقة الرافعي هي التي سيطرت على تفكيره ووجّهت إبداعه في الكتابة.

(1) عباس، إحسان، غربة الراعي، ص 79.

(2) نفسه، ص 90.

(3) نفسه، ص 92، 93.

ويذكر من تجاربه الأولى في ترجمة الشعر تجربته في ثانوية عكا، التي عدّها من انتصاراته، إذ كان أستاذ اللغة الإنجليزية يُشجع طلابه على ترجمة القطع الشعرية -التي يُدرّسها لهم- شعراً إلى العربية، وحين ترجم إحسان للشاعر الإنجليزي (Love lace) في صاحبتّه (Althea) ملك إعجاب المدير وسائر الأساتذة⁽¹⁾.

وإحسان منذ شبابه المبكر - يُروّح عن نفسه، يتمثل تجارب الشعراء، ويجلو همّه باستذكار شعرهم، من ذلك ما يرويّه عن عودته -في الإجازة- من الكلية العربية بالقدس إلى قريته وأهله في عين غزال: "وسافرت إلى القرية، وصلتها وقد حلّ الغروب، ودخلتُ الدار وأنا في لهفة لرؤية أهلي. كان البيت مظلماً وليس فيه السراج الذي عهدته. وسلّمتُ الإجاّص لوالدي وأنا على يقين أنه سيُسَرُّ به ويُسرُّ به إخوتي، فقال لي بمرارة: أنت تفكر في إهدائنا الإجاّص، ونحن لا نملك ثمن زيت السراج!! فانتحيتُ زاويةً في الدار، وجعلت دموعي تهطل في صمت. كان (القهر) قد بلغ مني مبلغاً كبيراً عميقاً، وكانت نفسي تجيش بالحزن جيشاناً بليغاً؛ في هذه اللحظة تذكرتُ صديقي ذا الرُّمة، وتذكرتُ أرجوزته الجميلة التي يقول فيها"⁽²⁾:

قلتُ لنفسي حين فاضت أدمعي
يا نفسُ لا مَيَّ فموتي أو دَعي
ما في التلاقي أبداً من مطمع
ولا ليالي شارعٍ برُجَّعٍ"⁽³⁾.

(1)عباس، إحسان، غربة الراعي، ص 104.

(2) عباس، إحسان، غربة الراعي، ص 116.

(3) نو الرُّمة، غيلان بن عقبة (ت 117هـ)، (1972) ديوان ذي الرُّمة، تحقيق: عبد القدوس أبو

صالح، دمشق، مطبوعات مجمع اللغة العربية.

ويلمس إبراهيم السعافين أثر معاناة إحسان الواقعية في اختياره لقراءاته، إذ يؤكد أن الحرمان قد صقل "إحساس إحسان عباس بكدح الكادحين، وقربه إلى عالم الحزن، وربما جعله يُسرف في رومانتيكيته، فاتجه إلى تأثر الشعر الذي يعالج أوجاع النفس البشرية ومآسيها"⁽¹⁾، فإحسان يتلمس عزاءه في تجارب الشعراء من قبله، فهو يبصر فيض أدمع ذي الرمة ويلمس حسرته وخياره الصعب: (فموتي أو دعي) ويحسُّ معاناته إحساساً صادقاً.

وشعرُ إحسان متأثرٌ بطبيعة قراءاته، مثلما هو متأثر بحياته العملية وتجربته الخاصة، فحين قرأ الأساطير اليونانية والرومانية لم يكن يملك إلا أن يغوص فيها ويعيشها بخياله، لذا شغفته فكرة هراقلايطوس عن أن النار هي العنصر الأول في بناء الكون، واتحدت هذه الفكرة بأسطورة بروميثيوس الذي سرق النار من الآلهة وأعطاهما لبني الإنسان، يقول إحسان: "وظلت النار هي العنصر المسيطر في شعري حتى تحولتُ منها إلى البحر، والماء، بعد أن أصبحت قيسارية وجهتي، وفيها أقضي أشهر الصيف، وأجد راحتي في البحر وسرَّ الماء. فتحول الشعر بطبيعة الحال إلى هذه الوجهة"⁽²⁾، فحياة إحسان في قراءاته تعكس قدراً من الأثر النفسي هو نظير الأثر الذي تعكسه حياته الواقعية في كتاباته عموماً، وفي شعره على وجه خاص.

والقراءة -في حياة إحسان- ذات أثرٍ بليغ، فهو يختار ما يوافق ميوله وينسجم مع شخصيته، وحين فرض والده عليه زواجاً خارجاً عن رغبته ثار ثورة عارمة، إلا أنها لم تُجده شيئاً، فعاد إلى عالمه السحري، يقول في ذلك: "لكن عودتي إلى الكلية لإكمال المسيرة، مدة سنتين دراسيتين -وما أطولها- غمرتني بين الكتب،

(1) السعافين، إبراهيم، (2002) إحسان عباس ناقد بلا ضفاف، ط1، عمان، دار الشروق ص 15.

(2) عباس، إحسان، غربة الراعي، ص 137.

وداوت جراحي النفسية، وأنعمت عليّ ببعض النسيان"⁽¹⁾، فهو لم يملك -حتى حين أملى عليه والده زواجاً لم يختره- إلا أن يُفرغ غضبه وثورته في إبداع شعريٍّ ثائر، وفي مجالٍ جديد من القراءة، على نحوٍ انفعالي تلقائي مباشر، ويعبّر عن ذلك قوله: "وكانت النتيجة المباشرة لهذا التصرف أنني كتبت قصيدتين -بمعنى واحد- أصور في كلٍّ منهما أعمى قد عصب أهله عينيه، وقالوا له: أنظر قد جئناك بحورية بحر، فانتفض قائلاً: أكذا يُحسم أمري؟! شقوا لي قبري"⁽²⁾، أمّا في قراءاته فقد اتجه إلى علم النفس التربوي وأعجبه آراء يونغ في اللاوعي الجمعي وعلاقة ذلك بالأدب، وقرأ كتاباً لمودبودكين تُطبّق فيه نظرية يونغ على عدد من القصائد الإنجليزية، يقول إحسان: "فكان للنظرية والتطبيق أكبر الأثر في نفسي وأستطيع أن أقول/ إنني من هنا اتجهتُ نحو النقد النفسي، بعد اختمار ذلك التأثير"⁽³⁾، وهو يُصرّح بتأثر كتاباته النقدية -بل والشعرية أيضاً- بقراءاته فيقول: "ولم تكن فوائد قراءاتي النفسية مقصورة على النقد، بل كان لها أثر في ما أنظمه من شعر إذ اتجهتُ إلى نظم مقطعات تصوّر أحوالاً نفسية متباينة"⁽⁴⁾، ومن تعبير إحسان هذا نلمس أن الشعر والنقد كلاهما لديه إبداع ناجم عن رؤية واضحة للمبدع (الشاعر أو الناقد) ونظرته المميزة للحياة والكون من حوله، ومنهج الناقد تلمس لموقع كلٍّ منهما في مسيرة المجتمع بل في المسيرة الإنسانية على امتدادها.

ولذا يلمح القارئ -أحياناً- أثر قراءات إحسان وتمثله لتجارب غيره قائدةً لإبداعه النابع من تجربته الواقعية، فقصيدته في طفلته (نرمين) كانت من وحي

(1) عباس، إحسان، غربة الراعي، ص 138.

(2) السابق، ص 159.

(3) نفسه، ص 159، 160.

(4) عباس، إحسان، غربة الراعي، ص 160.

محبته لقصائد وردزورث في الطفلة (الوسي)⁽¹⁾، ومن قراءاته التي أثرت في إبداعه الشعري شعر كانتلوس الروماني، يقول في صفة ذلك التأثر: "وبعد عهد الكلية أمضيتُ وقتاً طويلاً وأنا أترجم مقطعات وقصائد لكاتلوس إلى الشعر العربي، وقد أفادني اتصالي بشعره نزعةً هجائيةً حولتها إلى نقد بعض الظواهر الاجتماعية وبخاصة ظاهرة النفاق الاجتماعي كما رسخ لديّ صورة المحبوبة الغادرة والزوج المخدوع، وتوجهتُ بتأثيره إلى نظم مقطعات كنتُ أسميها (أشواك) لأن فيها وخزاً نقدياً موجعاً. إن هذه المعرفة معين ثراً لا ينضب بسرعة، ولأُبدّ أن أقول إنه جذبني الجانب الرعوي (Pastorl) في الشعر اللاتيني والإنجليزي"⁽²⁾، فما عبّر عنه إحسان بـ(الوخز النقدي الموجع) هو ما يُطابق ميول شخصيته ذات (الحس النقدي الصارم)، وما جذبته إلى الجانب الرعوي في الشعر هو صدوره عن تجربة قريبة إلى تجربته، ووصفه للكشف عن الحقائق النفسية بلفظ (المعرفة) مما يطرح في ذهن القارئ معنىً بعيداً، فالمعرفة هي خلاصة التجربة الإنسانية في تفسير أسرار الكون والحياة، وهي تسمو عن حدود الماديات إلى مدى أرحب وأوسع.

وإحسان مدركٌ للتناقض الكامن بين عالم المثال وعالم الواقع، فعقب إشارته للريف بأنه الموئل المثالي للرعاة في الشعر اللاتيني والإنجليزي، يقول: "ولكن كيف أصبح الريف كذلك وأنا عارف تمام المعرفة بالنقائص التي تصيب أهله والحياة فيه: إن الحياة الريفية لا تقترب من المثالية بأية حال. إنها حياة غليظة جافية، والعادات فيه قيود، ولهجة الريفيين تنثر النفس برتابتها، وافتقارهم إلى روح الفكاهة بسبب الفقر الغالب وهو الطابع العام. ولكن يبدو أنني اتجهتُ إلى توشيح بوشاح المثالية

(1) ينظر: عباس، إحسان، غربة الراعي، ص 165.

(2) السابق، ص 139.

لأنني كنت أزوره ضيفاً، فتعجبني حرارة اللقاء، وتتقذني من الشعور بتفاهة قيمتي في المدينة. بل إنني وجدتُ على الريف نقمة في نفسي في سنوات الحرب العالمية الثانية، لأنني رأيت الريفيين قد هجروا الأرض والزراعة وذهبوا إلى معسكرات الجيش الإنجليزي يعملون عمالاً لأن ذلك يأتي لهم ببعض السيولة النقدية، وهي الإكسير الذي كانت تفنقر إليه حياتهم"⁽¹⁾، ولعلّ هذا التناقض بين المثال والواقع هو ما يفسّر غرق إحسان في عالم القراءة الذي يمثل العالم المثالي.

ويشير إحسان إلى أنه مثاليٌّ بطبيعته، ويرى أن مثاليته ازدادت حين غرق في حوارات أفلاطون، يقول: "وزادني المنهج الشعري الذي اخترته إيغالا في هذا الاتجاه المثالي"⁽²⁾، وهو ما "يربط إحسان عباس" ناقد الشعر بإحسان عباس المفكر الذي يعيش هموم عصره، وربما أيضاً بإحسان عباس الذي ينمُّ إبداعه النقدي عن نظرة معينة إلى الكون والحياة، نظرة تجمع بين الخصوصية والصدق مثل كل إبداع أصيل"⁽³⁾، وهذه المثالية هي التي أغرقته -أوان شبابه- في بحار الرومانسية والرعوية، ليصل إلى التسامي عن دنيا الواقع المليئة بالخطايا، وظلّت نشأته القروية مرجعاً أساسياً في رؤيته للقيم والأفكار والحياة والناس والوجود، وأخذ هذا التسامي صورةً جديدة وإن ظلّت غير نقیضة للصورة الأولى وهي الكتابة، تلك التي أصبحت شهوة ومشتهاة في آنٍ معاً. لقد تماهت لديه شهوة الحياة بشهوة الكتابة

(1) عباس، إحسان، غربة الراعي، ص 140.

(2) السابق، ص 150.

(3) عياد، شكري، إحسان عباس في نقد الشعر العربي المعاصر، (ضمن: في محراب المعرفة، تحرير: إبراهيم السعافين) ط1، بيروت، دارصادر، ص192.

وكان كليهما وجهان لعملة واحدة⁽¹⁾، فهو يبحث في قراءاته عما يلائم تجربته النفسية، أويكاد ينبع منها.

وأثر قراءات إحسان لم ينحصر في كتاباته الشعرية والنقدية حسب، بل تجاوزها إلى نظرته العامة في الحياة، فهو ينظر للحياة من منظور قراءاته الأدبية، لذا فقد ابتعد عن الحزبية لأن الثقافة الأدبية العربية لا توصل صاحبها إلى الشؤون الاجتماعية والاقتصادية، وهي اتجاهات لا تستطيع تعويضها القراءة الحرة غير المنظمة، ومع ذلك فهو يقول: "لقد أتيح لي أن أقرأ -من حيث الكم والنوع- كثيراً من المؤلفات البعيدة عن مجال الأدب، ولكنها لم تكن ذات أثر قوي تحويلي في نظرتي إلى الحياة والقضايا الاجتماعية، وفي استقلاليتي بموقف فكري متبلور"⁽²⁾، ولأن إحساناً يعيش تجربته الحياتية من خلال قراءاته، فهو يعامل الشاعر -من خلال شعره- كأنه شاخص مائل أمامه، ويعرفه حق المعرفة، لذا يقول: "تعرفتُ إلى ت.س. إليوت في شعره ومقالاته النقدية"⁽³⁾، كما يهتم بالتغلغل في تجربة الشاعر كلها فلا يكتفي بقراءة بعض قصائده منفصلة عن سائر شعره، وكذا كان حكمه على تغلغل الرومانسية في شعر البياتي كله⁽⁴⁾، ولا يحكم على نازك الملائكة بالتصدي لأحد دواوينها وحسب، ويدرك أن ديوانها الأول لا يُصور لنا

(1) السعافين، إبراهيم، (1998) إحسان عباس: قلق الوجود، شهوة الحياة، (ضمن: إحسان عباس ناقدًا،

محققًا، مؤرخًا) ط1، عمان، مؤسسة عبد الحميد شومان، ص30

(2) عباس، إحسان، غربة الراعي، ص 169.

(3) نفسه، ص 178.

(4) ينظر: عباس، إحسان، (1996) فن الشعر، ط1، بيروت، دار صادر، عمان، دار الشروق، ص46، 47.

شاعرة مُجدّدة ذات مذهب فني واضح الحدود⁽¹⁾، فالناقد يدرس إنتاج الشاعر كاملاً ويحلّل أجزائه ثم يقوم بإعادة ربط الأجزاء ببعضها ببعض⁽²⁾.

وحين أحسّ بأن بُعدَه عن وطنه تجلّى في شعره شوقاً وبكاءً، دون أن يملك من التغيير شأنًا، امتنع عن قول الشعر وجاهد نفسه دون ذلك، لأنه لم يعد يجد قيمةً لشعرٍ غارقٍ في الذاتية والأحزان الخاصة إذا لم يحاول توجيه الشعر نحو المشكلة العامة (ضياح فلسطين) واصطرع في نفسه هذان الاتجاهان، يصف إحسان محاولته تلك بقوله: "أنا واعٍ أنني حين وضعتُ ملكتي الشعرية بين شقي هذا الصراع كنتُ أتعمدُ قتل تلك الملكة. ثم وجدتني أكتب في مفكرة لي قديمة (1958): (لتمنيّتُ أنني ما أزال أنظم الشعر فقد كان ينقذني من نفسي ومن/ لحظات الموت التي تتسلل إلى نشاطي ويبعث في صدري شعوراً جميلاً بالحياة. لم يكن الشعر تفريغاً لشهوات المراهقة - كما هو عند معظم المتشاعرين في هذا العالم العربي، ولكنه كان إكسیر حياة ووقدة متجدّدة. أنا لا أنكر كثافة مادة الحزن في ما نظمته من شعر ولكن ما ذنبي إذا كانت مقاطع اللغة والأوزان - حتى الراقصة منها - حزينة، والموسيقى حزينة، وكلّ شيء في العالم العربي يتنفّس فيه شبح الموت"، والتجربة العربية برُمّتها تحمل - في عين الناقد - ظلالاً حزينة، وهذا يؤكد أن اختيارات إحسان في قراءاته كان ميلاً لما ينسجم مع نفسيته الثائرة على ذلك الحزن وتلك السلبيّة.

يقول في تجربته النقدية: "ومع أنني اتخذت الشعر ميداناً للنقد، فإنني لم أكتب في هذا المجال إلا أشياء قليلة، والسبب في ذلك أن الشعر فن صعب، بل هو

(1) ينظر: عباس، إحسان، تطور الاتجاه الفني في شعر نازك الملائكة، (2000)، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية)، ط1، بيروت، دار الغرب الإسلامي، م3، ص 502.

(2) ينظر: خليل، إبراهيم، (1999) تحولات النص: بحوث ومقالات في النقد الأدبي، ط1، عمان، وزارة الثقافة، ص 17.

أصعب فنون القول، ولا أسمح لنفسي بالكتابة عن الشعر إلا إذا وجدت فيه ما يحفزني إلى القول. وغالباً ما أطلب فيه ظاهرة بارزة جامعة- فنية أو موضوعية أو فكرية فإذا لم أجد لها لم يتيسر لي طريق للكتابة عنه... وطريقتي هذه- طريقتي في النظر إلى الشعر- تعني أنني قد أنفق زمناً طويلاً قبل أن أهتدي إلى الظاهرة التي تحفزني إلى الكتابة⁽¹⁾، فالتجربة التي يبحث عنها الناقد إحسان قد تكون فنية، أو تكون موضوعية، أو فكرية، وهو يجتلي من خلالها- نظرة الشاعر إلى الحياة، ويرصد (التحولات في تجربته الشعرية) فيؤولها ويتعمق في دلالاتها.

وترى وداد القاضي أن الناقد ينطلق في نظريته للعمل الأدبي من "نقطة انطلاق رئيسية هي الإنسان أو المشكلة الإنسانية التي يطرحها هذا العمل"⁽²⁾.

أما أهم العلوم التي تعين الناقد على الكشف عن هذه المشكلة الإنسانية أو (التجربة الإنسانية)، فهما علمان: علم النفس وعلم الأنثروبولوجيا الحضارية "إذ بالأول منهما يستطيع الناقد أن يفهم أبعاد النفس البشرية بنوازعها التي لا تكاد تحصي، وبباطنها فضلاً عن ظاهرها،... أما علم الأنثروبولوجيا الحضارية، فإنه يقف الناقد/ في التجربة الإنسانية العامة الكبيرة عبر العصور، منذ أن وعى الإنسان ذاته فرداً مميزاً بين المخلوقات، ويوصل في نفسه معرفة المعالم الكبرى في هذه التجربة"⁽³⁾.

وقد "كان طبيعياً لفلسطيني يريد أن ينفث مواجده (علمياً) عام 1950 أو قريباً من ذلك أن ... يتخذ من الموضوعية تكأه يستند إليها، لأن الحقيقة أبلغ من

(1) عباس، إحسان، غربة الراعي، ص 232.

(2) تقديم من الذي سرق النار؟، وداد القاضي، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م3، ص307.

(3) نفسه، ص 307، 308.

كلّ اندفاع عاطفي⁽¹⁾، وهو يعترض على مجمل التجربة الشعرية العربية التي امتدحها أحمد أمين بما تحمله من روحانية ويردُّ عليه قائلاً: "الاختلاف بيننا وبين الغرب (وإسرائيل من الغرب)... هو اختلاف في نوع السلاح، إننا لا نملك أسلحة حديثة، فنحن ضعفاء يسومنا الغرب ما يريده من عسف وتحكم، فإذا كان هذا الضعف روحانية، فبنست هي هذه الروحانية"⁽²⁾ وإحسان -باعتراضه على الروحانية- إنما يعترض على العاطفة المائعة⁽³⁾، ولكنه يقترب من الفكر الرومانسي حين يغدو وسيلةً للتبصّر بالحقائق، فالحقيقة -كما يرى شيلي- يكشفها الشاعر لا الفيلسوف⁽⁴⁾، والحقيقة التي يبحث عنها إحسان عباس في كلِّ شعرٍ عظيم هي التجربة الإنسانية كما تتجسّد في معاناة شخصية⁽⁵⁾. وهذا السعي للوصول إلى حقيقة التجربة الإنسانية يُمثل -في وجدان إحسان- حنيناً إلى الخلود في الخير العام، وفي الفعل الدائم المجدي، فقد آمن أن المعنى الحقيقي والغاية الجوهرية للوجود الإنساني هي تقديم الخير للآخرين، والميل إلى البهجة والإقبال والبشرُّ أوما يسميه بعض الفلاسفة فرح المعرفة، أو فرح الوجود، أو فرح الروح⁽⁶⁾.

ويسعى -في تحليله للقصائد- إلى هدفٍ أبعد، هو صورة التجربة الشعرية العربية على نحوٍ شامل متكامل، لذا يقول: "وبما أنني لم أكتب في تحليل القصائد إلا القليل، على تباعد في الزمن... ظلت الخطوة الأخيرة غير مكتملة وهي أن

(1) عباس، بكر، إحسان عباس والبحث عن البطل، ص 7.

(2) عباس، إحسان، غربة الراعي، ص 189.

(3) ينظر: عباس، إحسان، فن الشعر، ص 30.

(4) ينظر: خليل، إبراهيم، (2003) النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكير، ط1، عمان، دار المسيرة، ص 39.

(5) ينظر: عياد، شكري، إحسان عباس في نقد الشعر العربي المعاصر (ضمن: في محراب المعرفة)، ص 203.

(6) ينظر: جديان، فهمي، إحسان عباس مقاربة شخصية (ضمن: إحسان عباس نقداً، محققاً، مؤرخاً)، ص 18، 19.

أكتشف القاسم المشترك الأعظم الذي ينتظم معظم القصائد، وأن أبلغ به إلى مستوى النظرية. وذلك أمر يعدُّ في غاية الصعوبة ويحتاج إلى تفرُّغ كلي⁽¹⁾، فإكتشاف القاسم المشترك الأعظم -في ترجيحي- هو صورة التجربة الشعرية العربية في نموّها وتطوُّرها، وإحسان لا يقتصر على التجارب الشعرية الذاتية، بل يجاوزها إلى الصورة العامة التي تُمثل تطوُّر الأمة وترسم شخصيتها.

وهو لذلك معجَّبٌ بالفكر الظاهري لدى ابن حزم الأندلسي، فإن كان الدين "في جانب منه- أوامر يتلقاها الإنسان بالقبول دون أن يفكر في الحكمة الكامنة وراء كلٍّ منها"⁽²⁾، إلا أن الفكر لا يكفُّ عن "التأويل والقياس وتجاوز الظاهر في الأمور غير الدينية"⁽³⁾، ولأن هدف إحسان عباس الأبعد هو متابعة التجربة الشعرية العربية -على امتدادها- فهو مهتمٌّ بالتغلغل وراء الظواهر بُغية الكشف عن أعماق المعاني بدراستها في الشعر القديم والحديث، وحريص على مراقبة تأثرها بالتراث الأجنبي، كما أنه يسعى إلى امتداد الصلة بين الشعر القديم ومناهج النقد الحديثة، أي نظرة القارئ - في العصر الحديث- إلى تراثه، وإحساسه به.

يقول في هذا: "كنتُ أحسُّ بأن الشعر القديم الذي يتقبَّل قواعد النقد الحديث هو الشعر الذي يمكنه البقاء، وكانت هذه الدعوة في حينها تُعدُّ ثورية في الدراسة الأدبية وفي المجال النقدي. وكل ذلك كان هو صلب تدريسي لطلابي في بيروت، وقد كان سبباً مريحاً -على صعوبته- لتقريب الشعر القديم إلى نفوسهم. كان

(1) عباس، إحسان، غربة الراعي، ص 199.

(2) نفسه، ص 217.

(3) نفسه، والصفحة نفسها.

الإبقاء على تقدير الجيد من الشعر القديم موازياً في نفسي من حيث الأهمية للكشف عن الجوانب الجديدة في الشعر الحديث⁽¹⁾.

ولذا فقد اهتم الناقد إحسان بمنهج محمد النويهي في التدريس بجامعة الخرطوم حسب نظام جامعة لندن الذي يهتم -كما بصفه إحسان- بـ"التركيز على النصوص دون الاهتمام بالمحاضرات العامة في تاريخ الأدب. ويبدو أن هذا النهج قد وافق مزاجي فكان تحويل الدرس إلى نقد القصيدة توسيعاً للنظرة النقدية لديّ، إذ كانت كل قصيدة تطرح تجربة جديدة وتتطلب كشفاً عن سرّ جمالها وبنائها الداخلي⁽²⁾، فما يشحن الكلمات بالمعنى هو حياتها في داخل القصيدة، ولذا كان على دارس الشعر أن يبدأ بالشعر نفسه لا بالحديث عنه⁽³⁾، ولأن كل قصيدة تطرح تجربة جديدة فليس ثمة منهج واحد يصلح للتطبيق على كل قصيدة، بل إن من الخطأ الدخول إلى القصيدة بمنهج معدّ سلفاً، فكل قصيدة تفرض على الناقد طريقة خاصة في النظر⁽⁴⁾.

ويتبين للدارس ممّا سبق عرضه- أن إحسان عباس يهتم بالنظرة الشاملة المتكاملة للتجربة الشعرية العربية بخصوصيتها، فلا يضرّها كونها نابعة من الموروث القديم، ولا يقدح في أصالتها ميلها إلى التجديد والتأثر بالغرب، فهي حين تتميز بسمات تخصّها تكون جيّدة، أمّا حين تجئ ضرباً من المحاكاة والتقليد، تكون متكلفةً مفتعلة، فتجربة الشاعر يفرزها القديم والجديد معاً، وجهد الناقد إنما يتمثل في محاولة الكشف عمّا أضافته تجربة الشاعر إلى تجربة الشعر العربي عموماً، ومنهج

(1) عباس، إحسان، غربة الراعي، ص 233.

(2) عباس، إحسان، غربة الراعي، ص 198.

(3) ينظر: مكليش، أرشيبالد، (1963) الشعر والتجربة، ترجمة: سلمي الخضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق صايغ، بيروت، دار البقعة العربية، نيويورك، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، ص 20، 22.

(4) ينظر: عباس، إحسان، غربة الراعي، ص 199.

إحسان النقدي نتاجُ تجربته النابعة من قراءاته، وتجربته الشعرية (التي مكنته من تمثُّل روح الشاعر واستبطانها)، فليس ثمة من فصلٍ صارمٍ بين تنبُّع حياة إحسان الواقعية (التي نبعت من قراءاته وتأثرت بها) وإبداعه الشعري والنقدي.

وما يلي متابعةً لجهود إحسان في نقد الشعر العربي: القديم والمعاصر، في محاولةٍ لإدراك تأثر نقده بثقافته، وصدوره عن شخصيته الخاصة، مما يؤكد استقلاليتَه وتميُّزه.

الفصل الأول

الممارسة والتطبيق

رَفَعُ
عبد الرحمن النجدي
السُّلَيمِي
www.moswarat.com

أولاً: نقد الشعر العربي القديم:

الصورة العامة التي تنتظم دراسة إحسان عباس للشعر العربي القديم هي صورة القراءة النفسية، لأنها تشمل أبعاد العمل الشعري كافة: (الشاعر، العملية الشعرية، الشعر)⁽¹⁾، وهذه القراءة هي سبيله للكشف عن التجربة الشعرية (في تشكيلها وتطورها).

وغايته من تحرّي التجربة الشعرية عند الشعراء العرب القدامى أن يغرس في يقين الشعراء المحدثين، دعة التجديد والحدثة، أن الحدثة هي القدرة على تطوير الأصل الموروث بتفاعله مع تراث الأمم الأخرى، فلا يعكس التأثير ضياع الهوية والانتماء⁽²⁾، وأنهم بتجديدهم لا ينسلخون من انتمائهم لأمتهم، بل يطوّرون بشكل طبيعي - تجربة أسلافهم القدماء، فهو يركز على رصد نمو التجربة الشعرية وتواصلها - عبر الأجيال العربية - ليثبت لهذا التراث أصالته ومرونته، بتعبير بالغ الدقة، فالتفاعل يتضمن معنى (الانفعال والفعل) أي (التأثير والتأثير) وهذا ما يسمّى جهد المجددين فيه بأنه تطوير للبناء وإضافة إليه دون نقضه أو القضاء على أصوله وأسس.

ولأن إحساناً مؤمناً بأن على الناقد النقاط الجديد في الأعمال الأدبية، والنظر إليه من زاوية بعيدة عن التّحجّر والجمود⁽³⁾، فقد عني بما في الشعر العربي القديم من (وحدة) متحتياً بذلك الرأي القائل إن القصيدة العربية القديمة إنما قامت على وحدة البيت حسب، مكرساً جهده لرصد التطور اللافت في البناء الفني لشعر الشاعر بمتابعة

-
- (1) ينظر: عباس، إحسان، (1993) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، عمان، دار الشروق، ص 577.
(2) ينظر: فاضل، جهاد، حوار مع إحسان عباس في الشعر والنقد، (ضمن: حوارات إحسان عباس 2004) جمعها: يوسف بكار، عمان، دار الفارس للنشر والتوزيع، ص 30.
(3) ينظر: دراج، فيصل، والبرغوثي، مريد، حوار مع إحسان عباس: أنا ذلك الراعي، (ضمن: حوارات إحسان عباس)، ص 131.

مسيرته الشعرية (تطور شعره)، وربطه بنموّ مشاعره، وتطوّر تجربته الإنسانية ونظراته الكونية، ليصل إلى أبعاد (شخصيته) وسمات (أسلوبه الشعري) الخاص، مقترّباً بذلك من تجربة الشاعر، والتعايش معها إلى درجة التّفصّل.

ويركّز -بدايةً- على شعر الشاعر، لا لعزله عن سياقه الذي ضمّه: (الشاعر وظروف حياته)، بل لأنه الوسيلة الأولى والأكثر جدوى في الدلالة على بقية أبعاد العمل الشعري: (العملية الشعرية وشخصية الشاعر) وما يركّز عليه إحسان في قراءة الشعر هو (الهيئة) التي يبدو عليها، أو الصورة العامة التي تتنظّمه في تطوّرهِ، ويخلص من قراءته تلك إلى دلالتها على شخصية الشاعر، وعلى الظروف التي يَسُرّت لإبداعه أن يتشكّل بهذه الصورة، وهذا الاتجاه النقدي هو ما يسميه إحسان: (دراسة الأثر الفني لذاته)⁽¹⁾، ولا تقتصر هذه الدراسة على الأثر الفني بمعزل عن الفنان وعن ظروفه، وهو ما يميزها عن الدراسات النصّية عند نقاد العرب القدماء الذين كانوا يُولّون اهتمامهم للشعر حسب، بغضّ النظر عن قائله⁽²⁾، ويميّزها كذلك عن بعض اتجاهات النقد المعاصرة التي تتادي بالتركيز على النص وتهمل دور المؤلف، إن لم تُبادر إلى نعيه على وجه الإطلاق.

وإحسان إنما ينظر إلى العمل الشعري على أساس كونه (كياناً مركّباً مُعقّداً)⁽³⁾، ناجماً عن صدورهِ عن الشاعر الإنسان، وهذا ما يعنينا اليوم في الدراسات الأدبية⁽⁴⁾، ودراسة إحسان لا تتناول النص الشعري بمعزل عن الشاعر،

(1) ينظر: عباس، إحسان، فن الشعر، ص 176.

(2) ينظر: عباس، إحسان، ديوان كشاجم (تقييم وإضافة)، (ضمن: بحوث ودراسات في الأدب والتاريخ، 2000، ط1، بيروت، دار الغرب الإسلامي) م1، ص571.

(3) ينظر: عباس، إحسان، الشعر السوداني—نظرة تقييمية، (ضمن: نفسه) م2، ص39.

(4) ينظر: عباس، إحسان، أبو نرّ في وجه الأزمات الثلاث، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م3، ص571.

في إطار الظروف التي مرّ بها مجتمعه من حوادث تاريخية أو تغييرات اجتماعية، أثّرت في لاوعيه، فكانت منابع لشعره.

كما أن دراسته لا تتناول النص الشعري بمعزل عن إنتاج الشاعر كلّهُ: (شعره أو مؤلفاته الأخرى)، لأن الشعر عنده صورةٌ لـ (تجربة الشاعر)، وهذه التجربة تضمّ الأطر الواقعية والاجتماعية والذاتية وتجلّيها في مسيرة الشاعر الشعرية.

ولن نسعى -في دراستنا هذه- لتقسيم جهده النقدي إلى أشلاء مفكّكة، فنتحدّث عن تبنّيه للمنهج الواقعي، أو الرومانسي، أو النفسي، أو الاجتماعي، أو التاريخي، أو النصّي، كلّاً على حدّته، ولئلا يختلط منهج إحسان بهذه المناهج، وإن كان يوائم بينها، فقد اخترتُ وسمّته بمنهج: قراءة التجربة الشعرية، وسأتناول عرضه من ثلاث نواح: (شعر الشاعر، العملية الشعرية، شخصية الشاعر).

- مرتكزات القراءة النقدية:

1. الشعر وقضايا الشكل:

نقوم طريقة إحسان في النقد على ركائز خمس، بها يستدلّ على إبداع الشاعر، ومدى انسجامه مع تجربته الشعرية وتعبيره عنها، وهذه الركائز التي قامت عليها قراءته النصّيّة هي: (البناء الشعري، التكرار، التلقائية والتكليف، موسيقى الشعر، الخيال والتصوير).

أ. البناء الشعري:

ليس الشاعر مجرد (مُنسّق تشكيلي) يهتمّ بضَمّ العناصر المتشابهة أو المتقاربة بعضها إلى البعض، إنّما هو (مُشكّل) أو (خالق)، وقد يقوم خلقه من خلال (التناسق) أحياناً و(التناقض) في أحيان أخرى، ويوحّد البناء الفني في كلتا

الحالتين تمثيله لتجربة الشاعر، وهذا ما يهب العمل الشعري (وحدة عضوية) تنتظم سائر أجزائه، والوحدة أساس البناء الشعري، وهي ما يهتم إحسان بالبحث عنه وكشفه، وتتوَّع مقاييسها، فهي أحياناً وحدة (مغزى) وأحياناً وحدة (صور) أو وحدة (عاطفية أو نفسية).

وما يطلبه إحسان من العمل الشعري هو وحدة أجزائه وعناصره (وحدة عضوية) فهو ينظر إلى الجزء من خلال الكل، والكل لا يقتصر على القصيدة حسب، بل يمتدّ ليشمل تجربة الشاعر بكامل تفاصيلها: (إنتاجه كاملاً وحياته). وأجزاء العمل الشعري -حين تدخل في تكوينه- تتصهر وتختلف ماهيتها، وهذا ما يجعلها (خلقاً جديداً مختلفاً) يكتسب ماهيته بموقعه في العمل الشعري.

و(الشكل) الشعري إنما يفيض عن (جوهر) الشعر ويتجسّم من داخله⁽¹⁾، فالبناء الشعري نابع من صميم التجربة، يتأثر نموّه بنموّها وتطوّرها، فأحسان يُسوِّغ لكثير عزة مثلاً اعتداله في العاطفة لأنه أسلوب تفكيره في الحياة، يتجلى من خلال شعره ولذا يرى أن "من الخير أن يُدرس شعره متصلاً بشخصيته وخصائصه النفسية"⁽²⁾، واتهامه بالغلوّ في التشيّع لمذهب الكيسانية⁽³⁾ أمرٌ مخالفٌ لطبيعة شعره، لذا يقول: "من المفارقة أن يكون الرجل المتّهم بالغلوّ في عقيدته من أشدّ الناس اعتدالاً في شعره"⁽⁴⁾.

(1) ينظر: عباس، إحسان، فن الشعر، ص 164.

(2) ينظر: عباس، إحسان: بحث في حياة كثير عزة وشعره، (ضمن محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م3، ص 125.

(3) الكيسانية نسبةً إلى كيسان مولى أمير المؤمنين علي بن أبي طالب، وقيل تلميذ لمحمد بن الحنفية، يعتقدون فيه اعتقاداً فوق حدّه ودرجته من إحاطته بالعلوم كلها، والأسرار بجملتها من علم التأويل والباطن، ينظر: الشهرستاني، أبو الفتح محمد بن عبد الكريم (ت548هـ) (1961) الملل والنحل، ج1، تحقيق: محمد سيد الكيلاني، القاهرة، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ص 147.

(4) ينظر: عباس، إحسان: بحث في حياة كثير عزة وشعره، (مصدر سابق)، ص 125..

ويدخل إحسان عباس في صميم فكر ابن حزم الظاهري، فيرى أنه يُوهم بالتصوّف لأنه يصل إليه عن طريق التأمل الفكري لا عن طريق العاطفة، ويُعلّق على ذلك بقوله: "وتدلّ بعض قصائده في (الطوق) على أنه جرّب المنحى الزهدي في شعره في عهد مبكر، وأنه كان يطيل في قصائده وخاصة الوعظية والفخرية. وسيزداد نظم ابن حزم للشعر بعد (الطوق)، وربما قلل فيه من الحديث عن الحب، غير أنه أكثر من الوعظيات، والفقهيات، والدفاع عن مذهبه، ومدح الحديث وكتبه، وزادت البديهيّة لديه، حتى ابتعد نظمه عن الشعر الصحيح"⁽¹⁾، وألفاظ إحسان في نقده بالغة الدلالة، فـ(البديهيّة) إفراز العقل وهي أول ما يلوح له، على خلاف (التلقائية) التي هي إفراز العاطفة، وهي أول ما يلزم الصوفيّ في حالاته، وهذا ما جعل تعلق ابن حزم بالصوفية (وهماً)، وجعل شعره (نظماً) فحسب.

ولا يبالغ إحسان عباس في تتبّع الوحدة الفنية، إنما هو يطلبها لأنها تقيم البناء الشعري في ذهن القارئ على صورة متكاملة نامية، فإذا تحقّق ذلك بسبيل غير سبيل الوحدة الفنية فهو يقبله، يقول في ذلك: "الوحدة الفنية لا تُطلب في القصيدة القائمة على التدفّق العاطفي التلقائي لأنها مجموعة من الخفقات الحزينة الملتاعة التي تثير مشاعر القارئ عن طريق آخر غير طريق الوحدة"⁽²⁾.

ب. التكرار:

ويقف الناقد إزاء ألفاظ الشاعر ملاحظاً تكرار بعضها، وتقع في ذهنه موقفاً ذا دلالة على نفسيّته، من ذلك ما يلحظه في شعر الشريف الرضي من تكرار للفظ

(1) عباس، إحسان، نظرة في رسالة طوق الحمامة، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م3، ص292.

(2) عباس، إحسان، دراسة في حياة ابن سهل الإشبيلي وشعره، (ضمن: نفسه) م3، ص201.

(القذى)، ويستشف منها دلالتها على إباء نفسه المُمعن (المبكر)⁽¹⁾، يقول في سياق تحليل شخصية الرّضي: "وفي نفسية الشريف شئ لا نودّ أن نحدّده بوضوح شديد، مثلما نستطيع أن نحدّد كرم نفسه ولطفه وغيرته على الصداقة وعدالته، لأننا نلمحه لمحاً ولا ننبئنه نبيئاً، وذلك هو الدلالة المنتزعة من كثرة ترديده للفظه (القذى) في شعره، من أول عهده إلى آخر عهده بالشعر"⁽²⁾، وهنا يتجلّى سبيل إحسان في تتبّع التجربة الشعرية للشاعر، بمتابعة مزايا شعره في نموّها وتطوّرها، وملاحظة موقعها من تجربته الحياتية.

وفي مجال تكرار الصور، يُلَمّح إلى أن هناك تخيلات لا تكاد تُفارق الشريف الرّضي، "منها تحدّيه للموت وأنه لو كان يمكنه فداء المرثي أو الدفاع عنه، لأرسل على الموت فتية مستلّمين للحرب، لا يهابون الموت نفسه"⁽³⁾، ومن إلحاح الرضي على هذه الصور يستنبط الناقد عمق إلحاح فكرة الإمامة على خيال الرضي، يقول إحسان: "وإنما أخذ هذا المعنى بزمam نفسه لأنه كان دائماً يتصوّر في أحلام اليقظة والمنام أنه ثائر بالناس ومن حوله الفتية المثلثون الذين سينال بهم حقه المهضوم"⁽⁴⁾.

والشاعر صاحب الفكر العميق، هو المؤهل للتجديد في صوره، لأنه يملك أن يحلّق بخياله، وقد كان ابن سهل الإشبيلي صاحب خيالٍ محدود لأنه لم يكن عميقاً في فكره، وشعره خالٍ من الصور المولّدة والجديدة التي بالغ فيها شعراء عصره، يقول إحسان: "قد نعثر على هذه المحاولات في ما نسميه

(1) ينظر: عباس، إحسان، (1959) الشريف الرضي، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، دار صادر للطباعة والنشر، ص 163.

(2) ينظر: نفسه، ص 157.

(3) عباس، إحسان، (1959) الشريف الرضي، ص 214.

(4) السابق، ص 215.

وصف الطبيعة ولكن يبدو أن ابن سهل كان يدرك أنه لا يستطيع التفوق في هذه الطريقة، فلذا تجنبها واعياً أو غير واعٍ، إذ إن قريحته - فيما نقدر - لم تكن تتمتع بالقدرة على التلفيق ولم تكن تسعفه على جمع المفترقات والمفارقات، وكانت أيضاً محدودة في جانب العمق الفكري، ولذا نراه إذا أوجد معنى كرّره في قصائده، وإذا شغفته صورة... أخذها وصاغها في أشكال مختلفة على نحو قريب الشبه بالأصل⁽¹⁾، فإحسان يلمس محدودية فكر ابن سهل من خلال تكراره للصور دون إبداع أو تجديد، ومن غير أن تنتظمها روح متناسقة كالتي سادت في شعر الشريف الرضي.

ويشير إحسان إلى تكرار الأسلوب والصياغة الفنية في شعر الخوارج، ويرى أن ذلك نابغ من وحدة تجربتهم ووحدة منابعهم الشعرية، لا من مجرد التقليد واتباع نموذج شعري خاص⁽²⁾، وهو مدرك للتفاوت الذي يمس طبيعة النظم، بناءً على اختلاف الأحوال النفسية للشاعر بين موقف وآخر، ويطلب الشاعر بذلك التفاوت حين يكون في شعره مثلاً لمشاعر غيره، ويُفسّر بذلك (قيمة التأثت) في شعر امرئ القيس فيما ينقله من حديث النساء، ممّا عابه عليه الباقلائي، ولم ينتبه لدلالته⁽³⁾.

ج. التلقائية والتكلف:

يؤكد إحسان عباس أن ما يمنح التصوير الشعري درجة التميّز هو التعاطف بين الشاعر والطبيعة لتتمثل صورته حياةً طبيعية تلقائية، تتداعى إلى مخيلته

(1) ينظر: عباس، إحسان، دراسة في حياة ابن سهل وشعره، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م3، ص 200.

(2) ينظر: عباس، إحسان، شعر الخوارج، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م3، ص 156.

(3) ينظر: عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 345.

بسهولة وعفوية، فما يلجّ على نفسيته يلجّ كذلك على صوره، وإلا كان معيار الحكم عليها شكلياً وحسب، كما في صور ابن حمديس الصقليّ، فالوصف موضوعٌ كبيرٌ جداً في ديوانه، وللبيئة الصقلية والأندلسية أثر في ذلك، ووصفه يشمل عناصر عديدة: (وصف الطبيعة، الحرب وآلاتها، الحيوانات والحشرات، مناظر الصيد، الأدوات الحضارية)، لكنه لا يملك التعاطف مع تلك المظاهر، لذا فالقاعدة في الحكم على شعره الوصفي هي إتقان الصورة أو درجة الصنعة الفنية وحسب، والقارئ يحسّ فيها بجمود شديد إذا قارنها بشعر ابن حمديس في الحنين إلى الوطن (الصقليّات)، أو القصائد التي تمثل التلقائية في الإنشاء للتعبير عن حالات النفس دون حافز خارجي، فالقاعدة في هاتين المجموعتين هي: قوّة العاطفة⁽¹⁾، وهكذا فإحسان مهتمّ بمحاكمة شعر الشاعر عن طريق ملاحظة مستوياته المختلفة ومقارنة تلك المستويات بعضها ببعض ومحاولة التعرّف على أسباب اختلافها.

فهو يعجب بشعر القتال الكلابي، لكونه تمثيلاً لأنواع الصراع القبلي الذي شهدته البادية في عصره، ويُرجّح أنه عصر الدولة الأموية عصر الفرزدق وجريز بالذات، ومن قصائده ما يُصوّر صراع القتال نفسه مع قبيلته التي كانت تتخلّى عنه لكثرة جرائمه، فكان المثل الأعلى في الشخصية لديه هو (الصعلوك)-، وكان طبيعياً أن تتعكس صورة حياته في شعره، وإحسان يصف شعره بقوله: "وشعره -على الجملة- يتميز بالنقاء والبساطة والتعبير المباشر والقوّة والنسق البدوي الجميل"⁽²⁾، فهو مهتمّ بقراءة تجربة الشاعر بتمامها (على الجملة)، لاكتناه بساطة التجربة وتلقائية التعبير، ممّا يُكسب شعره جمالاً، ويُيسّر للقارئ تمثيل تجربته والحياة في أكنافها.

(1) ينظر: عباس، إحسان، ابن حمديس شاعر صقلية وشعره، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م3، ص 141-143.

(2) عباس، إحسان، القتال الكلابي حياته وشعره، ص 62.

وإحسان يصف صعوبة الجهد الذي يبذله قارئ الشعر القديم، لأن الشعراء مرتبطون بما ساد بيئاتهم من أساليب دارجة يسهل فهمها على من عاصرها، بينما يعسر على من انقطعت أسبابه بأسبابها، ويرى أن من أسباب الصعوبة في شعر لبيد "إغراقه في استعمال (التمثيل) أي حرصه على الطريقة البدوية -الدارجة- أي أنه يعتمد الأسلوب الذي يكتني ويومي. فبدلاً من أن يقول: (لقد وضعت في مضيق من الأمر فإن مضيت فيه عطبت وإن تراجعت لم تجد مخرجاً، تجده يقول:

[من الطويل]

فإن تَتَقَدَّمَ تَغْشَ مِنْهَا مَقْدَمًا وَبَيْلًا، وَإِنْ أَخْرْتَ فَالْكَفْلُ فَاجِرُ

وسامعه وهو بدوي مثله يفهم هذا بوضوح. ولكن إذا انقطعت الأسباب بالبيئة التي قيل فيها هذا الكلام أصبح فهمه عسيراً، فإن القصيدة ليس فيها حديث عن الناقة ولا السياق يدلّ على شيء من هذا الذي يريده، ولذلك يصبح مثل هذا القول أحجية مع الزمن⁽¹⁾، وإدراك إحسان، ووعيه بأسباب هذه الصعوبة الناجمة عن اختلاف البيئة والعصر، هو ما يسرّ له التعرف إلى تلقائية أولئك الشعراء على الرغم من الصعوبة التي تعترض فهمنا لشعرهم وإشاراتهم ورموزهم.

وإحسان ينظر إلى شعر الشاعر في سياق تقاليد عصره ولغة أبنائه فلا يستهجن الخشونة والصعوبة في الشعر الجاهلي، ويرى أن الحكم بخشونة الشعر حكمٌ نسبي، مرتبطٌ بالنماذج التي يقيس بها الناقد شعر الشاعر، "قأنت إذا قسّنت شعره بشعر الشماخ بدا شعره رقيق الحواشي، وهذا شيء نسبي لا يعني أنه مجرد عن الخشونة، أو الصعوبة، وإنما هو في حقيقة أمره نموذج للشعر الجاهلي حين يكون صعباً خشناً"⁽²⁾ فشعر لبيد طبيعي -في سياقه الزمني- غير متكلف.

(1) عباس، إحسان، لبيد بن ربيعة وشعره، (ضمن: نفسه) م3، ص 40.

(2) نفسه، م3، ص 39.

وتقتضي جودة البناء الفني في شعر الشاعر ألا يخرج إلى حدود التكلف والإغراب، فهو يتوقع من ابن سهل الإشبيلي -الذي يعيش في كنف الحضارة- أن يخرج نسيبه عن عفوية النسيب الأعرابي، وتلقائيته، لكنه يسرف حين يتكلف ذلك تكلفاً باهظاً، من ذلك تضمين الآيات القرآنية، فيضمن فاتحة سورة الرعد في قوله:

فأسقيتني بالبُعدِ فاتحة الرعد (ألف لام ميم را)

ويعلق عليه قائلاً: "وإذا كان الشاعر قد جمل بعض شعره ببلاغة التعبير القرآني فإنه أسرف في إظهار ثقافته، وهذا هو... ما يجعلنا نتردد في قبول جانب كبير من تضميناته وإشاراته لأن التكلف يذهب برونق المحاولة"⁽¹⁾.

ويلمس في اختلاف أساليب مرثي الشريف الرضي اختلاف مواقفها في تجربته الشعرية، فرثاؤه ليس كله على نسق واحد، إذ يتفاوت بتفاوت الذين يرثيهم قريباً أو بعداً من نفسه⁽²⁾، من ذلك رثاؤه لأمه، فقصيدته تلك (من أصدق مرثييه) "لأنه تخلى فيها عن كثير من وقاره، وقارب أن يكون طبيعياً في تناوله لتجربته، فإذا الفتى المتجمل المتماسك الوقور الذي يستر عواطفه الرقيقة بظاهر خشن من القوة والصيال يبدو طفلاً صغيراً"⁽³⁾.

ويُعجب إحسان برثاء الشريف الرضي لأبي العوام "لا لأن تيار العاطفة فيها قوي، فربما لم يكن الأمر كذلك، بل لأنه جرّدها من أسلوبه التقليدي في الرثاء، وجعلها نسيج وحدها، حين لاعم بينها وبين الذي قيلت فيه، وأقامها على نسق بدوي خالص، فالروح فيها بدوية، والطريقة بدوية كذلك"⁽⁴⁾، وهي في رأيه

(1) عباس، إحسان، دراسة في حياة ابن سهل وشعره، (ضمن: نفسه) م3، ص 205.

(2) ينظر: عباس، إحسان، الشريف الرضي، ص 212.

(3) عباس، إحسان، الشريف الرضي، ص 216.

(4) نفسه، ص 217، 218.

(أجمل مرثي الرّضي)⁽¹⁾، وأكثرها صدقاً وتقرّداً، فقد جاءت طبيعية عفوية لا تقليد فيها ولا تكلف.

أمّا رثاؤه لأستاذه المنصوري فمتكلف، حاكى به طريقة العرب الجاهليين في التعزّي بذكر فناء الحيوان، واستعمل الألفاظ الغريبة، والأرجح أن الرّضي اختار هذه الطريقة لأنّ المرثي من علماء العربية⁽²⁾، وتفاوت الأسلوب الفني فسي نتاج الشاعر نابع من موقعه في تجربته، ودلالته على نفسيته.

وإحسان لا يستغرب أن يُثمر اليأس في الحُبّ مثل أمانى كثير عزة:

[من الطويل]

| | |
|--|--|
| بَعِيرِينَ، نَرَعَى فِي الْخَلَاءِ، وَنَعَزُبُ | "أَلَا لَيْتَا يَا عَزُّ كُنَّا لِذِي غَنَى |
| عَلَى حُسْنِهَا جَرَبَاءُ تُعَدِي، وَأَجْرَبُ | كِلَانَا بِهِ عَرٌّ، فَمَنْ يَرَنَا يَقُلْ: |
| عَلَيْنَا، فَمَا نَنفَكُ نُرْمَى وَنُضْرَبُ" | إِذَا مَا وَرَدْنَا مِنْهَلًا صَاحَ أَهْلُهُ |

وهذا يبدو في نظر الناقد - غريباً عن فكر كثير الذي اتّسم بالاعتدال الواقعي⁽³⁾، وتفسير ذلك في ما عبّر عنه كثير بـ (طَمَاعَتِهِ) أي رجائه أن تصبح عزة له ذات يوم، فالحب اقترن بالأمل الذي نجم عنه الاعتدال، ولكن كثيراً كان يحسّ في لحظات بأن الأيام قد طالت دون أن يتحقّق ذلك الأمل، ولذلك كانت نفسه تتورّ بمثل هذه الأمانى التي تتجاوز الاعتدال، وهي لحظات غير كثيرة في شعره، وليس في أمنيته غرابة إذا أخذنا في إطار عصره أو إذا وصلنا بطبيعة

(1) ينظر: عباس، إحسان، الشريف الرضي، ص 217.

(2) ينظر: السابق، ص 212، 213.

(3) عباس، إحسان، بحث في حياة كثير وشعره، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م 3، ص 118.

موقفه في الحب⁽¹⁾، فالغربة تزول إذا مثل شعر الشاعر نمواً طبيعياً لتجربته، في سياق عصره، وشخصيته الخاصة.

د. موسيقى الشعر:

والإيقاع الموسيقي - في رأي إحسان - جزء من الكيان الكلي لتجربة الشاعر، فهو لا يقوم وحده بتمثيل القصيدة، لأن الشعر كيان حي، وكونه كذلك يعني تكامل أجزائه وعدم استقلال أي منها منفرداً بتأثيره، يقول: "الانفراد في الوزن والعروض بدعة لا تجعل القصيدة شيئاً متفرداً في خصائصها الأخرى"⁽²⁾.

فالحاجة إلى الغنائية من أهم العوامل التي ساعدت على ظهور الموشح الأندلسي، بدءاً بتجديد زرياب حين زاد في أوتار العود وترّاً خامساً، وجعل الغناء منازل: (تفتتح بالنشيد بأيّ نقرٍ كان، ويأتي بعده البسيط، ويُختم بالمحرّكات والأهزاج)، واحتاجت منازل الغناء هذه تنوعاً في النغمات التي تقوم عليها القصيدة الواحدة على أن التفنن العروضي - الذي وضع ابن عبد ربّه أصولاً له في عقده الفريد، حين قام برسم الدوائر العروضية، واستخراج فروع الوزن الواحد منها - احتاج إلى تنويع وابتداع، فمال الشعراء إلى الأعاريض المهملة ينظمون عليها، وكان للتلاحين القدرة على تقريب قبولها للأسماع⁽³⁾، فالتجديد في الغناء والميل إلى التنويع فيه، هو الذي استدعى تنوّع الأوزان الشعرية في الموشح، وهو ما سهّل قبولها وخفف من نبوة بعض تقاسيمها بالتلاحين.

(1). عباس، إحسان، بحث في حياة كثير وشعره، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م3، ص 124.

(2). عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 63

(3) ينظر: عباس، إحسان، (1981) تاريخ الأدب الأندلسي (عصر ملوك الطوائف والمرابطين)، ط6،

بيروت، دار الثقافة، ص 178، 179، 181.

والموسيقى -إلى جانب أنها ضمنت تآلف الأعاريض المختلفة في سهولة وسلاسة- كفلت للخيال الشعري التجديد في الصُّور، "وقد تكون بعض الصُّور - إذا أخذت كل واحدة منفردة- ممّا لا يُمثل أيّة جدّة في التصوير، ولكنها - جميعاً في هذا النسق الموسيقي الجميل⁽¹⁾ الذي يُخيّل إلينا أن الألفاظ تتدافع تدافعاً عفويّاً- تُحدث أثراً عميقاً حين مزجت بين الناحيتين التصويرية والموسيقية"⁽²⁾.

هـ. الخيال والتصوير:

وصور الشاعر ذات دلالة خفية على نفسيته، فهو لا يتأمل الصورة في القصيدة الواحدة مُفردةً عن سياق شعر الشاعر كلّهُ، ففي تأمّله لشعر الشريف الرضي يقول -أخيراً: "وفي هذا المقام يحسن بي أن أقرن البدء بالنهاية"⁽³⁾، ويقول في مقام آخر: "وإليك كيف تدرّج في هذه الصورة خلال السنين"⁽⁴⁾، ففي بدايات شعره كان الشريف الرضي يتصوّر نفسه شيئاً معطلاً مُهملاً، وكانت الصورة التي تتمثل لخياله هي صورة (السيف المغمد) الذي لا يُنتضى إلا حين يشاء الآخرون، ولم تختلف هذه الصورة في المرحلة الأخيرة من شعره، ولكنها تضاعلت ولم تعد تُلحّ على خياله حين اتصلت أسبابه ببهاء الدولة، وحلّ محلّ هذه الصورة صورة الغرس الذي زرع فاحتاج ماءً ولماً سقيّ أورق، وهي كذلك تمثّل نوعاً من (الاستطاعة بالقوة دون الفعل)، فهو نبت لا يُؤتي أكله إلا إذا تعهّده الآخرون بالرعاية والرّي⁽⁵⁾.

(1) يُشير إلى وصف الخمر وشاربها الجميل في قصيدة الشريف الطليق:

غصن يهتز في دعص نقا
يجتلي منه فواذي حرّقا

(2) عباس، إحسان، (1985) تاريخ الألب الأندلسي (عصر سيادة قرطبة)، ط7، بيروت، دار الثقافة، ص210.

(3) عباس، إحسان، الشريف الرضي، ص 244.

(4) نفسه، ص 244.

(5) ينظر: السابق، ص: 244- 247.

وإحسان يستخلص من نموّ هاتين الصورتين دلالتهما على نفسية الشاعر، يقول في ذلك: "وتتفق الصورتان في دلالتهما، رغم هذا الفرق الضئيل بينهما، على شيء واحد هو علاقة صاحبهما بالطفولة. فالأولى هي صورة الجنين الذي يفرق أن يواجه الحياة، والثانية هي الطفولة التي تفتش عن أمّ تتعهدا وتغذوها وتدفع بها إلى النمو. والصورتان تدلان على نموّ قليل في نفسية صاحبهما لأنه ضحية للإرادة المعطلة وهي إرادة وجدت تعويضاً في الحديث عن اليوم الموعود والأمر والنهي، والضرب والطعن"⁽¹⁾، وإحسان هنا يركّز على مصطلحات علم النفس: (التعويض) (الصلة بعالم الطفولة)، لأن الشعور نفسه هو الذي استدعى منه هذا المنهج في القراءة.

ويلمح إحسان إلى الابتكار في صور الرضي، من ذلك ميله إلى (الإغراب في قوله:

[من الكامل]

وكانما خَفَقُ النُّجُومُ بِجَوِّهَا هَزَجُ⁽²⁾ الدَّرَاهِمِ فِي يَدِ الْقِسْطَارِ

فهو يُشَبِّه ما يُرى (الوميض) بما يتحرك (هزج الدراهم)، ويستغرب إحسان صفته للشمس بأنها (تُنَغِّضُ رَأْسَهَا) في قوله:

[من الكامل]

نَادَيْتُهُ وَاللَّيْلُ يَنْصِلُ ثَوْبَهُ وَالشَّمْسُ تُنَغِّضُ⁽³⁾ رَأْسَهَا لِلْمَطْلَعِ

(1) عباس، إحسان، الشريف الرضي، ص 247.

(2) الهزج: الخفة وسرعة وقع القوائم ووضعها، ابن منظور، محمد بن مكرم (جمال الدين)، (1997)

لسان العرب، ط1، بيروت، دار صادر، مادة: هزج.

(3) نَغَضَ الشَّيْءُ وَتَنَغَّضَ: تحرك واضطرب، لسان العرب، مادة: نغض.

وفي قوله:

[من السريع]

ما كُنْتُ بِالْبَائِعِ مُسْتَبَدِّلاً ضياءَ نَجْدٍ بِسَوَادِ الْعِرَاقِ

تتساق قوة الخيال وراء اللفظ لا وراء الصورة، فكلمة (سواد العراق) تستدعي إلى خياله تلقائياً كلمة (الضياء) وإنما اختار نسبتها إلى (نجد) لأن نفسه تهفو إليها وتقرب منها⁽¹⁾.

والصورة التي تتجلى لمنهج إحسان النقدي هي تلمسه مقدرة الشعر على أن يبدو كأنها حياً جلياً السمات واضح القسمات، مُعَبِّراً عن نفسية الشاعر في نموها وعن أدق أسرارها، وتضمن قراءة إحسان تجربة الشاعر تمثيلها للمتلقى وبسط قبوله لها فيعيش في أكنافها كأنما يرى ويسمع.

2. العملية الإبداعية:

في الشعر العربي القديم يفتقر الناقد لسبيل الكشف عن (كيفية الإبداع الفني) عن طريق مراجعة (مسودات) شعر الشاعر، وتتبع التغيرات التي مرت بها القصيدة الواحدة خلال (تخلُّقها)، لذا يصعب تلمس خطوات (العملية الإبداعية) التي مرَّ بها إبداع الشاعر.

والشيء الذي جعل إحسان عباس يواجه هذه الصعوبة هو اعتماده منهجية متابعة نمو شعر الشاعر (من زاوية نظر فنية وتلمس دلالتها النفسية)، وعرض ذلك النمو على سيرة حياته في تطورها، أي مراجعة التطابق بين سيرة الشاعر، كما تظهر في شعره (الصدق الفني)، وكما ترويها وتعرضها كتب السيرة والتاريخ (الصدق الواقعي)، والموازنة بينهما أي (عرض التسلسل الفني على

(1) ينظر: عباس، إحسان: الشريف الرضي، ص 261، 262.

التسلسل الزماني والحياتي)، ليرسم الناقد في ذهنه صورةً للعملية التي مرَّ بها إبداع الشاعر، وهذه الصورة - التي يرسمها الناقد - تقع في منزلةٍ وسطى بين الخيال والواقع فتوائم بينهما، وهذا هو جهدُ الناقد في (تمثُّل تجربة) الشاعر، وذلك ما يجعله ميّالاً لنقد شعراء بأعيانهم، لاطلاعه على ما يضيئ تجاربهم، فالتعرُّف إلى منابع شعرهم، والمؤثرات التي أثرت في تجاربهم، وما في حيواتهم من (عوامل تحول) أثرت في اتجاههم الشعري، هو ما يرضي الناقد، فهو يُفرِّق بين منابع شعر الشاعر التي تتسم بالأثر العميق، لكونها ناجمةً عن (تجارب عميقة)⁽¹⁾، ولكونها صادقةً في تمثيلها لتجربته وعدم غربتها عنها، ويميّزها الناقد عن المؤثرات سطحية الأثر، التي يبدو أثرها أجنبياً عن التجربة، مفروضاً عليها ومُجتلباً من الخارج، ومما يُقَرِّب سمات شعر الشاعر هو تمثيلها لمشاعره الداخلية وتجربته الصادقة.

ومما ميّز تجربة كثير عزة مثلاً، وأوحى بصدقها - في رأيه - أنها نابعة من حياته التي اقتصرَت على الرعي والتجارة، فانعكست تلك الحياة على خياله وصوره، بالإضافة إلى إحساسه المرهف وموهبته الشعرية، ومنها ما ترسَّخ في ذهنه من طريقةٍ فنيةٍ قامت على صحبته لجميل بثينة، واقتباسه لطريقته الفنية⁽²⁾، يُضاف إلى ذلك حبه لعزّة، الذي ارتقى بوجدانه فصارَ شعره صوراً صادقةً التعبير عن نفسيته، ممّا هيأً للناقد تمثُّل تجربته التي اتَّحدَ فيها الصدق الواقعي بالصدق الفني.

وهو صدقٌ نجده أيضاً في شعر الخوارج الذي وقَّفَ إحسان عباس منه موقفَ الدَّارسِ المُمَحَّص، مُشيراً إلى صدق الشاعر الخارجي في تمثيل فلسفته في

(1) ينظر: عباس، إحسان، شوقي شاعر العصر الحديث (ضمن: بحث ودراسات في الألب والتاريخ) م1، ص598.

(2) ينظر: عباس، إحسان، كثير عزة وشعره، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م3، ص73.

الحياة، ومدى انطباق هذه الفلسفة على واقعه الذي يعيشه، وأيُّ شِعْرٍ لا يتملُّ تلك التجربة، فهو في أغلب الظنَّ منحولٌ لهم مُزوَّرٌ عليهم⁽¹⁾، يَدُلُّ على ذلك شذوذه عن طبيعة تجاربهم ونظرتهم للحياة والكون، فالصدق عند شعراء الخوارج يتجسّد في أنهم لا يخرجون عن طبائع النفس الإنسانية، أمّا إذا بدا فيه ما هو مخالفٌ للفطرة الإنسانية من حيث تعلُّقهم بالموت، فذلك هو المنسوب إليهم، ففي شعرهم ثمة "صراعٌ حاد بين ميل للبقاء وميل للحاق بالإخوان الداهيين، وهو صراعٌ طبيعي في الموقف الإنساني، ومن صدق الخوارج أنهم لا يخدعون أنفسهم في مثل هذا الموقف وإنما يُصوِّرون تعلُّقهم بالحياة، من خلال تصويرهم للمال الذي اعتراهم من ابتعاد الموت"⁽²⁾، وتعلُّق الخوارج بالموت نابعٌ من فلسفتهم التي مثلت ثورةً جامحةً متطرّفةً متشبّثةً بحياة عقيدتهم، زاهدةً بما تكالب عليه الناس.

وهذا ما جعل سمات شعرهم الفنية نابعةً من صميم تجربتهم (الشعورية)، ولا سيّما تلك التلقائية التي قرّبت شعرهم إلى النفوس، فهو "إن يكن شعراً جاء عفو الخاطر في أكثر الأحوال، فإنه كان يتميَّز بالصدق والإخلاص كما يتميَّز بالقوّة وتلك صفات قرّبتّه إلى نفوس الرّواة وحبّبتّه إلى قلوبهم. هو شعر يُمثل صورةً كبيرةً لناحييتين تشغلان النظرية النقدية في جميع الأزمان وهما: التلازم الكامل - أو شبه الكامل - بين الفن والعقيدة، والتلازم بين الشعر ونقد الحياة"⁽³⁾، وشدّة هذا التلازم، وقوّة الاقتران بين الصدق الفني، والاجتماعي (الواقعي) هو ما كفل لأدب هذه الجماعة أن يكون قوياً⁽⁴⁾، يستشعر القوّة الفكرية والعقدية من خلال تحدّيه للضعف الإنساني، فالخارجي يكابد الحزن واليأس في نفسه على فقد الحياة،

(1) عباس، إحسان، (1974) شعر الخوارج (مقدمة الطبعة الثانية)، ط2، بيروت، دار الثقافة، ص 17.

(2) عباس، إحسان، (1974) شعر الخوارج (مقدمة الطبعة الثانية)، ط2 ص 14.

(3) عباس، إحسان، نفسه، (مقدمة الطبعة الأولى)، ص 8.

(4) ينظر: نفسه، ص 9.

بجعله أَمْلاً جديداً بَحْيَاةٍ أخرى جديدة، يقول: "وقد ترك فيه⁽¹⁾ موضوع الموت لحناً حزيناً ونغمة حزينة ولكنه لم يُسلمه إلى يأسٍ مطلق، لأن هذا الموت نفسه كان عند أصحاب ذلك الشعر نوعاً من الأمل، إذ لم يَعد الموت إلا دخول الجنة أو لقاء الإخوان والأحباب الأبرار الأتقياء الذين تقدّموا على الطريق"⁽²⁾، وأبرز ما يسعى الناقدُ إلى تلمّسه هو الصدق في تعبير الشاعر عن نفسيته، وعن حياته التي كابدها في واقعه المَعيش، ويدرك - إلى حدٍّ بعيد - قيمة ذلك التحدي - في تجربة الخوارج - للضعف الإنساني، ذلك التحدي الذي خرج بهم من (يأسٍ مُطلق) إلى (نوعٍ من الأمل)، وعبارة الناقد هنا بالغة الدلالة على (حدة ذلك الصراع) الذي نشب في نفوسهم.

وبعدُ إحسان (الشرب والخلو) في تجربة الشاعر القديم، مجرد وسائل خارجية تُحفّز (اللاوعي) على التحرر من قيود (الوعي)، وهذه نظرة من الناقد قامت على أصول "التفسير النفسي الحديث"⁽³⁾ على حدّ تعبيره، وهو مُهتَمٌ هنا بالوسائل التي تُغني إبداع الشاعر وتُحفّزه، أي بـ (كيفية الإبداع الفني)، وهذا ما أتاح له أن يشرح لحظة الإبداع، وكأنه يتحدّث عن تجربته الشعرية الخاصة، في سياق توفيقه بين القول بالإلهام والقول بالتجويد في إبداع الشعر القديم.

يقول في ذلك: "ولكن بعد التأمل ربّما خَفَّ التعارض وتراجع إذا نحن قصرنا الإلهام على لحظة الإبداع دون غيرها، فالشاعر في هذه اللحظة تتملّكه حالةٌ يحسُّ أنها عصيّة على إرادته أو أنها واقعةٌ خارج حيز الإرادة، فهو يقول القصيدة بعفوية ودون تعبٍ أو كدٍّ، فإذا استوى له خلقها عكفَ عليها يُراجعها

(1) يعني في أدب الخوارج.

(2) عباس، إحسان، شعر الخوارج، ص 9.

(3) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 27.

وَيُغَيَّرُ فِي أَلْفَاظِهَا وَرَبَّمَا فِي صُورِهَا وَفِي قَوَافِيهَا⁽¹⁾، فَمِنْهُجُ إِحْسَانٍ هَذَا يَجْمَعُ بَيْنَ الْقِرَاءَةِ الشَّكْلِيَّةِ وَالنَّفْسِيَّةِ، وَقَوْلُهُ: (بَعْدَ التَّأَمُّلِ) يَحْمِلُ إِلَى جَانِبِ الدَّلَالَةِ عَلَى الرُّوْيَةِ: عُمُقَ إِحْسَانِ النَّاقدِ بِالحَالَةِ الشَّعْرِيَّةِ الَّتِي تَتَلَبَّسُ الشَّاعِرُ.

وَمَنَابِغُ شَعْرِ الشَّاعِرِ لَيْسَتْ وَقَفًا عَلَى مَا يُبَدِّعُهُ مِنْ صَمِيمِ تَجْرِبَتِهِ الوَاقِعِيَّةِ فَحَسَبَ، بَلْ قَدْ تَمَتَّدَتْ إِلَى رَحَابِ مَتَخِيلَةٍ مِنْ تَجَارِبِ الْإِنْسَانِ عَامَّةً، وَقَدْ تَكُونُ تَمَثُّلاً لِتَجَارِبِ غَيْرِهِ مِنَ الشَّعْرَاءِ يَضُمُّهُ إِلَيْهِمْ إِحْسَانٌ مُشْتَرَكٌ وَثِقَافَةٌ وَاحِدَةٌ، وَهَذَا لَيْسَ مِنْ بَابِ التَّكَلُّفِ، بَلْ يَجِيءُ - فِي أَحْيَانٍ كَثِيرَةٍ - صَادِقًا طَبِيعِيًّا دُونَ تَكَلُّفٍ، وَهُوَ إِذْ ذَاكَ دَاخِلٌ فِي صَمِيمِ تَجْرِبَةِ الشَّاعِرِ، يَقُولُ إِحْسَانٌ فِي سِيَاقِ تَعْلِيْقِهِ عَلَى تَرْكِيزِ النُّقَادِ الْقَدَمَاءِ عَلَى رَصْدِ التَّشَابِهِ فِي أَشْعَارِ الشَّعْرَاءِ، وَأَنَّهُ مِنْ بَابِ التَّقْلِيدِ، وَأَنَّهُ عَدَمُ الْإِتِّفَاتِ إِلَى ذَلِكَ التَّشَابِهِ نَوْعٌ مِنَ الْعَمَى بَلْ وَالبَلَادَةِ وَالْغَبَاءِ⁽²⁾: "وَهَبِ الدَّارِسَ أَقْرَبَ بِالتَّشَابِهِ... فَإِنَّ الْأَمْرَ فِي نَظَرِ النَّاقدِ الْحَدِيثِ أَيْسَرَ، فَإِذَا لَمْ نَقُلْ إِنَّ كَثِيرًا مِنَ التَّشَابِهِ مَرَدُّهُ إِلَى أَنَّ هَذِهِ الْأُمُورَ مِمَّا يَشْتَرِكُ النَّاسُ فِي الْإِحْسَانِ بِهِ، قُلْنَا إِنَّ شَاعِرًا حَافِظًا لِلشَّعْرِ لَا يَسْتَطِيعُ أَنْ يَكُفَّ أَنْسِكَابَ شَيْءٍ مِنْ مَحْفُوظِهِ عَلَى سَنِّ قَلَمِهِ، وَهَذَا شَيْءٌ طَبِيعِيٌّ لَا مَحَلَّ فِيهِ لِلْعَجَبِ"⁽³⁾.

وَحِينَ يَنْظُرُ إِحْسَانٌ فِي الشَّعْرِ الْقَدِيمِ، لَا يَجِدُ فِيهِ مَا يُقَارِبُ مِشَاعِرَ الرُّومَانِسيَّةِ الْمَعْرُوفَةِ فِي الشَّعْرِ الْحَدِيثِ، مِنْ صَدَقٍ فِي قُوَّةِ أَنْفَعَالِ الشَّاعِرِ بِتَجْرِبَتِهِ الْحَيَاتِيَّةِ وَتَجَلَّى ذَلِكَ فِي صِيَاحَتِهِ لَشَعْرِهِ، وَالرُّومَانِسيَّةِ لَيْسَتْ وَقَفًا عَلَى الشَّعْرَاءِ الْمُحَدَّثِينَ، بَلْ

(1) عَبَّاسٌ، إِحْسَانٌ، تَارِيخُ النِّقْدِ الْأَدْبِيِّ عِنْدَ الْعَرَبِ، ص 26.

(2) كَمَا فِي حِمْلَةِ الْعَمِيدِيِّ عَلَى الْمُتَنَبِّيِّ، حِينَ لَمَعَنَ فِي بَيَانِ مَا أَخَذَهُ الْمُتَنَبِّيُّ لَا مِنَ الْمَغْمُورِينَ فَحَسَبَ، بَلْ مِنْ شُعْرَاءِ رِيْمَا لَمْ يَسْمَعْ بِهِمُ الْمُتَنَبِّيُّ نَفْسَهُ، يَنْظُرُ: عَبَّاسٌ، إِحْسَانٌ، تَارِيخُ النِّقْدِ الْأَدْبِيِّ عِنْدَ الْعَرَبِ، ص 373-377.

(3) نَفْسُهُ، ص 377.

هي شعورٌ إنساني ينبعُ من رغبة الإنسان أن يعيشَ زمنين (من خلال حضور الماضي في الحاضر)، وذلك ليس وفقاً على أمةٍ دون أمةٍ أو على جيلٍ دون جيل⁽¹⁾.

وإحسان لا يعجب من كون الرومانسية في الشعر القديم مُقَيَّدةً بالموروث الكلاسيكي السائد في ذلك الأوان، يقول في وصف المجدِّدين في الشعر القديم: "إنهم رومانطيقيون ثائرون ولكنهم مُقَيَّدون إلى حدٍّ بعيد بالموروث الألبّي والنوق العام، والنظرية النقدية"⁽²⁾، وذلك ممّا جاء طبيعياً في عصرٍ غلب فيه اهتمام الرومانسية بالشكل، وهذا ممّا لا ينفي صدق مشاعر أولئك الشعراء وعمقها وشفافيتها.. وتتجلى هنا قناعة الناقد بكون هذا الصدق قادراً على جمع الأضداد في انسجام (الرومانسية والكلاسيكية) إذا كان لهما أن تتوحدا في التعبير عن تجربة الشاعر.

والناقد يلمس الصدق في تجربة الشاعر القديم على الرغم من تقيُّده بقواعد الموروث الصارمة، فهذا التقيّد بالموروث الكلاسيكي نابعٌ من صُلب تجربته، مثلما يُمثِّل تمسُّكاً بثقافته لا تكلفاً واستدعاءً لطرزٍ غريبٍ عنها في التعبير.

وليس للناقد أن يُخرج الشاعر عمّا أُلّفه عصره، من مثل تمسُّك الشريف الرضي بالظاهرة الحضريّة الفكرية التي سادت في عصره، والتي كانت تنزع إلى التفلسف حول أمورٍ بسيطة لا تستحق التفلسف طلباً للاستطراف، كاشتغاله في غزله بالتساؤل عن أيهما هو الذي يجني على الآخر: القلب أم العين! أو ما يسميه إحسان: (السفسطة الحضريّة) التي خرجت بغزله عن بساطة الأعراب⁽³⁾، يقول إحسان في ذلك: "إذا شئنا أن نُقدِّرَ طبيعة خيال الشريف وقوة شاعريته، فلا بُدَّ من

(1) ينظر: عباس، إحسان (1992) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط2، عمان، دار الشروق، ص109.

(2) ينظر: عباس، إحسان، فن الشعر، ص 45.

(3) ينظر: عباس، إحسان، الشريف الرضي، ص 237.

أن نعرض للقاعدة النقدية التي نشأ شعره في أحضانها لكي نحدّد ما الذي كان يُطلَب من الشاعر يومئذ أن يُحقِّقه⁽¹⁾.

غير أن للناقد أن يلمس خروج الشاعر على النمط المُقدّر لتجربته، من ذلك اعتراض إحسان على ابن الفارض (أدقّ شعراء الصوفية إحساساً بالجمال) حين سيطر التقيد بالشكل على خياله⁽²⁾، ذلك أنه على الرغم من خضوعه لتقاليد عصره (القرن السابع الهجري) القائمة على التكلّف والخضوع لنمط شعري مُعيّن، فلا عُذر له في تقيّده بالشكل، تقيّداً يَفُوت عليه الانطلاق وراء الخيال⁽³⁾، سوى الإحساس الصادق والانفعال القويّ الذي يجعل الخيال الفني حقيقةً، ولا سيّما في التجربة الشعرية الصوفيّة، فالصوفية قَمّةُ الرُّوحانيّة وإذا كان شعرُ الشاعر تعبيراً عن ذاته في إطار عصره، فمن باب أوّلَى أن يكون تعبيراً في إطار تجربته، وتجربة الشاعر الصوفي تجمع روحانيّة المُتصوِّف إلى جانب حساسية الشاعر، ولذا كان ينبغي على الشاعر أن يَنْطَلِقَ في تجاربه إلى ما وراء الخيال، أي (الصدق الشعوري)، لا لمُجرّد صناعة مُتكلفة.

وفي دراسته لشعر ابن حمديس يرى إحسان عباس في الغربة قوّة حرّكت شاعريّته إلى جانب المأساة المُمثّلة في تجربة النّفي، فهي "العامل الأكبر في إثارة شعره وقد تجلّى صدقه العاطفي في ذلك"⁽⁴⁾، ولا تخلو لغته في التعليق على شعر ابن حمديس - من الانطباعات، في مثل قوله: "قصائده ترقُّ حتى تشبه الطبيعة الصقلية والأندلسية الجميلة في رِقَّتْها وعذوبتْها، وتستطيل حتى تحاكي مباني

(1) عباس، إحسان، الشّريف الرضي، ص 251.

(2) ينظر: عباس، إحسان، فن الشعر، ص 45.

(3) ينظر: نفسه، والصفحة نفسها.

(4) ينظر: عباس، إحسان، ابن حمديس شاعر صقلية، (ضمن: محولات في النقد والدراسات الأدبية)، م 3، ص 130.

قرطبة سموقاً وصناعةً، ويسيل فيها ماء الطبع، وتحتدم فيها حمية الجهاد⁽¹⁾، ولعلّ تعليقه جاء كذلك نتيجة تأثر الناقد بتجربة الشاعر، وإحساسه بصدق تعبيره عنها، وصدق ارتباطه ببيئته.

ويُحاكم إحسان الأخبار التاريخية التي وردت عن سيرة الشاعر - في كتب التاريخ والسير والتراجم - بعرضها على أسلوبه الشعري، وما يلمسه الناقد فيها من صدق في التعبير أو زيف، فيملك الناقد إذ ذاك ما (يُمثل) تجربة الشاعر، والدفاع عنها.

من ذلك أن إحساناً يلاحظ موجةً من الحزن سيطرت على شعر الشريف الرضي في وقت اضطر فيه إلى التخلي عما كان يُساوره من ترفع عن الناس - بمدح الخليفة شرف الدولة البويهية⁽²⁾ الذي وعده بأن يرُدَّ عليه ما كان له من مجد سابق وحظوة في الدولة، ويستكثر أن يكون التأخر في مكافأة الشاعر السبب الوحيد في إثارتها كما روت ذلك كتب الأخبار⁽³⁾، فالناقد يتغلغل إلى أعماق تجربة الرضي، ولا ينفي أن تكون إقالته من النقابة بعد أن اضطلع بأمور نقابة قومه وسياستهم⁽⁴⁾ (مؤثراً) أثر في تجربته، لكنه مؤثرٌ سطحي، وما أفرز هذه العواطف الحارة شئ أبعد من ذلك، شئ نابع من (منبع) متأصل في شخصيته، لا مجرد أثر لـ (مؤثر) سريع الانقضاء، أو حادثة عابرة وحسب.

ويؤرِّخ الناقد أحداث حياة الرضي التي لم تُورِّخها المصادر⁽⁵⁾، بالاعتماد على متابعة نمو تجربته الشعرية، ودلالاتها على نمو تجربته الشعرية، ويلمسُ مصداقاً لها فيما وردَ عن تجربة الشاعر الواقعية.

(1) عباس، إحسان، ابن حمديس شاعر صقلية، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية)، ص 141.

(2) شرف الدولة هو ابن عضد الدولة البويهية، خلف أباه في الحكم، وعيّن سلطاناً زمن الخليفة العباسي لطائع، توفي 379هـ، ينظر: السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر (ت 911هـ)، (1959) تاريخ الخلفاء، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى، ص 410.

(3) ينظر: عباس، إحسان، الشريف الرضي، ص 78-80.

(4) ينظر: نفسه، ص 100.

(5) ينظر: السابق، ص 106.

كما يُشيرُ الباحثُ إلى (الموثرات) التي تركت أثراً في شعر الشريف الرضي، من ذلك ما هيّأه له الهذلي⁽¹⁾ من قوافٍ صعبة وصورٍ ومعانٍ⁽²⁾، وما تركه فيه المتنبي من أثرٍ، غداً نبيحاً حين ملك الرضي لشعره -الذي تمثل روح المتنبي ابتداءً- واستقلّ في التعبير عن شخصيّته الخاصة: "ثم أصبح يوازيه⁽³⁾ لأن دوافعه النفسية الذاتية أصبحت تطوّع له مثل هذا القول"⁽⁴⁾.

وهذا ما جعل إحساناً يلمس في حنين الشريف إلى نجدٍ، وسلعٍ، وغيرهما من مواطن البادية، تعبيراً عن مواجهه النفسية الحزينة التي "لا تستطيع أن تتنفس إلا على هذا النحو من (العذرية) البدوية، وليس في هذه الأشواق إيماءً إلى القداسة أو توريةً عن نوازغ دينية"⁽⁵⁾.

وهو (يتمثل) تجربة الرضي، فيما يلمسه فيها من تعبيرٍ عن نفسه في صدقٍ وعفوية، يصفها إحسان بـ (العذوبة والمائية)⁽⁶⁾، ومن مظاهر صدق الرضي في التعبير عن تجربته أن أسلوبه الفني جاء بسيطاً تلقائياً، يقول إحسان: "وتجى بساطته موهمة، لأنها تجعل الصدق الشعوري فيه أمراً قريباً إلى التصديق"⁽⁷⁾، فالبساطة نابعة من التلقائية التي تؤثر على القارئ بإيهامه بحقيقة وقوعها الفعلي، لذا عبّر عنها الناقد بكونها (بساطة موهمة).

(1) أبو خراش الهذلي: واسمه خويلد بن مرة، صحابيٌ مات في زمن عمر بن الخطاب، نهشته حية، ينظر: ديون الهذليين، مركز تحقيق التراث (2001) ط3، القاهرة، دار الكتب والوثائق القومية، القسم الثاني، ص116.

(2) ينظر: عباس، إحسان، الشريف الرضي، ص 220.

(3) أي المتنبي.

(4) عباس، إحسان، الشريف الرضي، ص 178.

(5) نفسه، ص 234.

(6) ينظر: السابق، ص 235.

(7) السابق، ص 235.

3. الشاعر (شخصيته وتجربته الحياتية):

تعدُّ شخصية الشاعر عنصراً بالغ الأهمية والأثر في صياغة أسلوبه، وهي: «بمثابة الروح الخفي في الكائن الحي»⁽¹⁾، فهي قد كفلت للشعر العربي خصوصيته التي لم تقتصر على معنى استقلاليتها عن غيره حسب، بل تعدتها إلى التعبير عن شخصية الأمة، ونكهتها الخاصة، التي تحوّل دون ترجمة الشعر من أمة لأمة، إلا على (المترجم القدير جداً) الذي يملك موهبة (التأثير) في المتلقي، دون اقتصار على (نقل فهمه للمعنى) دون تمثّل حقيقي، وهذا ما يخرج به لأن يكون فنّاناً في ترجمته، ليملك نقل تلك (النكهة الخاصة)⁽²⁾، وأرى أن حديث إحسان -هنا- عن المترجم، ينسحب على الناقد أيضاً، وإذا كان على المترجم (تمثّل النكهة الخاصة) لشعر الشاعر في إطار صليته بروح أمته، فهذا ما التزمه إحسان في قراءته للشعر، ونقده هنا يقوم بمهمة (التوصيل)، وصدور هذا النقد عن (ناقد قدير) يخرج به إلى روح (الفن).

وانتباه الشاعر إلى شخصيته وشخصية أمته وطبيعة الوضع الذي تصوّره البيئة في تجربته، هو ما يوجّه طبيعة عمل الناقد. فتتميّز تجربة الشاعر يسهم -إلى حد بعيد- في تمييز نقد الناقد، ذاك أن الإبداع النقدي خطوة نالية للإبداع الشعري، فهو إبداع على الإبداع.

وشخصية الشاعر هي التي تكفل له (تمييز تجربته)، من ذلك تمييز شخصية المتنبّي التي أثرت في تمييز طريقته الشعرية، وأضفت على شعره ظاهرة جديدة، هي ظاهرة كون شعر الشاعر في بنائه ناجماً عن فلسفته التي تبناها في حياته، وهذا ما

(1) السحرتي، مصطفى عبد اللطيف (1948) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، القاهرة، مطبعة المقتطف والمقطم، ص 6 .

(2) ينظر: فاضل، جهاد، حوار مع إحسان عباس في الشعر والنقد، (ضمن: حوارات إحسان عباس)، ص 32، 33.

مَيَّزَ شعَرَ المتنبي بمزايا لم يُواكبها النقد⁽¹⁾، ولم يملك الشعراء أنفسهم مواكبتها، أو اقتباسَ طريقته وتقليدها، لأنه لم يكن لهم شخصية المتنبي ذاتها، وتجربته الحياتية التي عاشها، وهذا ما انعكس في طريقة أبي العلاء المعري من قصور نطاق تجربته الحياتية عن بلوغ درجة تجربة المتنبي في نقل فلسفته من خلال شعره⁽²⁾.

وهذا ما يُمَيِّز النقد الحديث عن القديم، فالنقاد القدماء كانوا يهتمون بالشعر، أمّا ما يهمنا اليوم فهو معرفة الشاعر⁽³⁾، والتوصل للكشف عن علاقة تجربته الشعرية بشخصيته الخاصة المميّزة.

من ذلك ما اتَّسمَ به شعرُ لبّيد بن ربيعة، بناءً على سِمات شخصيته وخصوصية تجربته، فقصائده ذات سياقٍ واحد، وتدرّج متشابه، والتتويغُ فيها جزئي، والموضوعُ فيها لا يكاد يتغيّر، ذاك لأن شخصيته، كتجربته (مُسطَّحة) تبتعد عن العمق والتتوّع⁽⁴⁾، وإحسان يُقارن تجربة لبّيد بتجربة كُلِّ من امرئ القيس وطرفة، ليجلو صورة أوضح لطبيعة شخصيّة لبّيد وطبيعة تجربته ومزايا إبداعه الشعري، فما صاغ الإبداع في شعر امرئ القيس كثرة تنوّعه، وشِدّة إيحائه، وعمق تجربته، وما فضّل طرفه على لبّيد كونه أبعد جرأة، وأوضح حدّة وانفعالا⁽⁵⁾.

وشعرُ كثيرٍ عَزّة يَدُلُّ على شخصيته الخاصة التي تأخذ بأسباب الاعتدال الواقعي، فتؤثّر في طريقة الشاعر الشعرية، وإحسان يَرُدُّ حُكْمَ القدماء على عدم إخلاص كثير وعلى تقوّله في حُبّه إلى سِماتٍ في شخصيته التي تميل إلى الأخذ بأسباب الاعتدال الواقعي، فتحول دون اندفاع الشاعر في حُبّه إلى درجة المبالغة

(1) ينظر: عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 241، 244، 245.

(2) ينظر: عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 356.

(3) ينظر: عباس، إحسان، ديوان كشاجم، (ضمن: بحوث ودراسات في الأدب والتاريخ) م 1، ص 571.

(4) ينظر: عباس، إحسان، لبّيد بن ربيعة وشعره، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م 3، ص 41.

(5) ينظر: نفسه، والصفحة نفسها.

والتحرُّق والوجد الذاهل⁽¹⁾، فمن الخير -في رأيه- دراسة شعر الشاعر مُتَّصِلاً بشخصيته وخصائصه النفسية، لأن ذلك ممَّا يُسهِّم في تفسير طريقته الشعرية⁽²⁾، فمِمَّا كَثُرَ إلى العقلانية المتشبَّثة بمقاييس خُلُقِيَّة هي التي لا تسمح له بأن يضع شيئين متفاوتين -كالجهاد والحب- موضع المقارنة⁽³⁾، ولأن إحساناً تمثِّل شخصية كثير وعده من أشدَّ الناس اعتدالاً في شعره، فقد رأى أن اتِّهامه بالغلوِّ في عقيدته (التشيع)، يُؤخذ من باب المفارقة، إذا قيس على شخصية كثير التي تبرز في شعره، ولذا فالناقد يرتاب في صحَّة هذه التُّهمة⁽⁴⁾.

ويعتقد إحسان أن بعض شعر الشريف الرضي منحولٌ عليه، لأنه ممَّا لا يُمثل مزايا روحه وشخصيته، ولأنه لا يتمثِّل في سائر شعره⁽⁵⁾، قالنا قد مهتمَّ برصد تجربة الشاعر، وارتباطها بنمو شعره جُملةً، عبر مسيرة حياته كُلِّها.

ويتَّبَع يوسف بكار جهد إحسان عباس في تحقيق الشعر، ويخلص من ذلك إلى أنه لا يكفي بدور المُحقِّق في (خدمة النص) خدمة علميَّة حقيقيَّة عن طريق تحريِّ الدقة والضبط والشرح والتخريج والتعريف بالأعلام والأماكن، وفي التعليق والتذييل والتصويب، بل يتعدَّاه إلى دور الناقد في طرح مقدمات ضافية وافية، ودراسات عن الأعمال الشعرية التي حمل أمانة تحقيقها، وعن أصحابها ما أسعفته المصادر ووسعه جهده في إنعام النظر في تلك الأعمال بعمق وتأنٍّ، "من هنا تتبلج مهمة المحقق الفاعلة

(1) ينظر: عباس، إحسان، كثير عزة وشعره، (ضمن: نفسه) م3، ص 116، 117.

(2) ينظر: عباس، إحسان، كثير عزة وشعره، ص 125.

(3) عباس، إحسان، كثير عزة وشعره، ص 121.

(4) ينظر: السابق، ص 125.

(5) ينظر: عباس، إحسان، الشريف الرضي، ص 222.

وشراكته الحقيقية لصاحب العمل المحقق التي لا تتسنى بمقدمات سريعة عنه وعن عمله، وهو ما أنجزه إحسان عباس بجدارة وآمن به منهجاً⁽¹⁾.

ويبقى لنا أن نتساءل: ترى هل اتَّسمَ منهجه في نقد الشعر المعاصر المهجري منه وغير المهجري بما اتَّسمَ به نقده الشعر القديم؟ وهل استند في ذلك إلى مُرتكَزات القراءة ذاتها: شخصية الشاعر أو تجربته، العملية الإبداعية، وقضايا الشكل أم أن للتعامل مع الشعر المعاصر مرتكَزات أُخرُ تختلف من حيث الوسيلة والأداء؟ هذا ما سيُتَّضح لنا في الصفحات الآتية من هذا الفصل.

ثانياً: نقد الشعر العربي الحديث والمعاصر:

1. عبد الوهاب البياتي (1955م) - رؤية الذات في شعر الآخر:

إنَّ أبرز ما يلفت انتباهَ إحسان عباس في شعر البياتي، كونه يصدر في شعره عن تجربة قريبة إلى تجربته هو، التي ما زال يتمثلها في الشعر الذي يتناوله بالنقد، فالبياتي هو (ابن القرية) التي "يرى نقائصها ويحس بالآلام أهلها (الطبيين الحالمة)"⁽²⁾، وإحسان هو ذلك (الراعي) الذي عاش (غريباً)، بعيداً عن ذكرياته الأولى:

"حتى هجرتُ بعيدَ بينك موطني

وأنستُ دون الأهل بالرَّعيان"⁽³⁾

فدراسة إحسان لشعر البياتي بسبب قربه من تجربته بعيدة عن "الموضوعية الدقيقة"⁽⁴⁾ فيما ينعتها هو نفسه، وأول ما جذب إحساناً إلى البياتي هو معاناته،

(1) بكار، يوسف، إحسان عباس وتحقيق الشعر، (ضمن: إحسان عباس ناقداً، محققاً، مؤرخاً)، ص 185.

(2) عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي دراسة في (أباريق مهشمة)، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م 3، ص 408.

(3) عباس، إحسان، (1999). أزهار برية (شعر)، ط 1، عمان، دار الشروق، ص 63.

(4) عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي دراسة في (أباريق مهشمة)، م 3، ص 394.

وكيف عبّر عنها فنيّاً، أما الوسيلة التي اختارها لدراسته، فهي متابعة حياة الكيان الشعري ونموّه، وهو ما فرض عليه استقراء إنتاج البياتي على نحو متدرج هو أشبه شئ بصورة حياة.

وقد عني بنقد الصورة في شعر البياتي، لأن ذلك النقد هو المفتاح الحقيقي الذي ينتظم سائر أعضاء الكيان الشعري، ويبرّر نموّه على نحوٍ طبيعي، ونقد الصورة هو الذي يميّز البياتي، ويكسبه علامةً فارقةً عن سائر من ركزوا في شعرهم على الصورة (الإيماجيين *imagists*)، فالصورة عنده أعمق من كونها مجرد النقاط لمعطيات خارجية، بل هي ذات إحياءٍ بمَعانٍ أعمق⁽¹⁾، هي أساس إعجاب إحسان بفكر الشاعر وفنه، وسرّ إحساسه الصادق به، وهذه الدراسة المقارنة تعتمد على قراءة القصيدة العربية الحديثة بأدواتٍ من التاريخ النقدي الحديث، وقد أتاح هذا للناقد أن يضع يده على مواقع القوة، ومواقع الوهن في قصيدة الشاعر العراقي، مواقع القوة حين يحول البياتي المادة الثقافية الوافدة إلى عنصرٍ فني متميز خاصّ به، ومواقع الوهن حين تهرب هذه المادة من الشاعر وتظلّ عنصراً خارجياً في القصيدة⁽²⁾، وفي هذا يقول إحسان: "وربما كانت هذه الطريقة هي التي مكنت لغة الحديث العادي من الدخول في نطاق النغمة الشعرية، ففي هذه الظاهرة يلتقي البياتي وإليوت لقاءً طويلاً. ثم ينشقّان معاً عن التصويريين في الإحياء والرمز وجعل حركة الصورة ممثلة للحركة والخلجات النفسية، وإن كان البياتي في هذه

(1) عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي دراسة في (أباريق مهشمة)، ص 400 - 402.

(2) ينظر: دراج، فيصل، إحسان عباس قارئاً للبياتي والسياب، (ضمن: إحسان عباس ناقدًا، محققًا، مؤرخًا، ص 116، 117.

الناحية - وهذا فرق يكاد يكون ضرورياً - أقل إغراباً من إليوت لأنه أقل غوصاً على دخائل النفس وأقل احتفالاً باصطراع التيارات الخفية في الأعماق⁽¹⁾.

ويرى إبراهيم السعافين أن احتفال إحسان عباس بالنص لم يمنعه من الالتفات إلى قيمة السياق، على الرغم من الظروف التي كُتبت فيها هذه الدراسة، فإحسان لم يجد أمامه مادةً تُعينه على معرفة حياة البياتي معرفةً كافية، فقد كان المزاج النقدي في ذاك الأوان نائراً على الدراسات التقليدية التي كانت تُسرف في ربط النص بحياة الشاعر متجاهلةً أهمية الدراسة الفنية⁽²⁾.

والصورة الشعرية - بمفهوم إحسان - هي العالم كما يراه الشاعر في خياله بعين البصيرة التي ترى ما لا يرى، وهي بذلك تخلق علاقات جديدة في عالم خاص يراه الشاعر بعينه الحاذقة، فـ "الخيال الشعري ليس أكثر من إعادة تركيب للواقع اليومي، إعادة تركيب خاصة، تصطفي وتختار بعض العناصر وتتبد وتطرّد عناصر أخرى، كما لو كانت عين الشاعر ترى ما لا يرى"⁽³⁾.

فإحسان يتحدث عن الصورة، لا بوصفها جماليةً تُضاف إلى البناء الشعري تحت مسمى المحسنات المجازية والكنائية وحسب، بل بوصفها صياغةً جديدة لكل عناصر القصيدة، بشكلٍ جديدٍ مميزٍ للشاعر، هو بناؤه الخاص، وإذ ذاك تصبح الصورة هي القصيدة، تضمّ عناصرها كلّها (من موسيقى ولفظ ومعنى وإحساس)، وتخلّقها خلقاً جديداً، بعلاقاتٍ جديدة وطريقةٍ جديدة في التعبير⁽⁴⁾، وهذا أشبه بما يراه كولريديج كائناً عضوياً حياً⁽⁵⁾، هو نتاج الخيال الثانوي، خيال الشعراء الذي

(1) عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي دراسة في (أباريق مهشمة)، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م3، ص409.

(2) ينظر: السعافين، إبراهيم، إحسان عباس ناقد بلا ضفاف، ص 179، 180.

(3) دراج، فيصل، للبرغوثي، مريد، إحسان عباس: لنا ذلك الراعي، (ضمن: حوليات إحسان عباس)، ص137.

(4) ينظر: عباس، إحسان، فن الشعر، ص 219.

(5) ينظر: بدوي، محمد مصطفى (1958) كولريديج، القاهرة، دار المعارف، ص 82.

يُذِيب ويلاشي ويُحطم ليخلق من جديد، خلقاً تجمع عناصره الوحدة⁽¹⁾، وذاك ما يسميه إحسان (التماسك الفني) الذي يخلق الصور في القصيدة خلقاً فنياً صحيحاً⁽²⁾، وسأعرض فيما يلي طريقة إحسان في ملاحظة (التماسك الفني) الذي يوحد (الكيان الكلي للصورة)⁽³⁾، فيحكم بجودتها أو إخفاقها.

أما العنصر الأساسي في بناء القصيدة أو ما يسميه إحسان (سرّ القصيدة)، فهو المعنى، وهو ما ينبغي أن تصل إليه وتخدمه وتعبّر عنه صور للقصيدة وسبلها الفنية جميعها⁽⁴⁾، والمعنى الشعري ليس فكراً فلسفياً تجريدياً، إنما هو فكرٌ ذو طابع حسي، وبواسطة التشكيلات الحسية والتخييلات تتمثل هذه الفكرة الفلسفية تمثلاً قوياً مؤثراً في النفس⁽⁵⁾.

والفلسفة تشارك في إقامة المعنى الشعري عند الشاعر، لكنه يتمثلها ويعبر عنها بطريقة الخاصة، والفكرة الفلسفية التي تسيطر على البياتي - في نظر إحسان - ذات صلة "بفكرة الاضطراب والجبرية الحتمية التي تسيطر على مصير الإنسان وعلاقاته"⁽⁶⁾، والإلحاح على الجبرية ليس دليل انهزام يائس جبان، ولكنه يمثل اليقظة القوية وبدء الانحناء العنيفة للثورة على هذا الاضطراب - ولا سيما الاضطراب في الحياة الواقعية"، فتعلّق الناقد بمأساة الاضطراب هذه، هو ما جعله يقترب من تجربة البياتي، ويستشعر مشاعره، ويستجلي أسرار نفسيته من خلال رموز شعره، ويبحث عن معنى مُستتر خلف غموض صوره وازدواجها

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 87، 88.

(2) ينظر: عباس، إحسان، فن الشعر، ص 206، 207.

(3) ينظر: عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي - دراسة في أباريق مهشمة، (مصدر سابق) م 3، ص 463.

(4) ينظر: عباس، إحسان، فن الشعر، ص 209.

(5) ينظر: ناصف، مصطفى، نظرية المعنى في النقد العربي، بيروت، دار الأنتلس، ص 73.

(6) عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي - دراسة في أباريق مهشمة، (مصدر سابق) م 3، ص 445.

وبعثرتها، وفي هذا يقول: "ولولا أننا نريد لهذه الصورة أن تكون غائبة لما كان من الضروري أن نجد في إحياءاتها أكثر من مجرد صورة"⁽¹⁾، أو ليس هذا ما يُمثله قول أبي الطيّب:

[من الخفيف]

مَا لَنَا كُلُّنَا جَوَّ يَا رَسُولُ أَنَا أَهْوَى، وَقَلْبُكَ الْمَبْتُولُ⁽²⁾

وقد تمثل البياتي فكرة الجبرية في بعض صوره، ورمز إليها بصورة الجدار الذي يُقيد انطلاق الإنسان بتجهمه وخشونته، ويرى إبراهيم خليل أن تتبّع الناقد لرموز الشاعر، ومحاولة وضع سجل قياسي ودلالي لهذه الرموز، هو ما قرّبه من دراسة ظاهرة التناص، فهو يتناول نصوص الشعراء -قبل البياتي- ويتتبّع رموزها، ويعدّ قصيدة البياتي نصّاً مفتوحاً على غيره من النصوص⁽³⁾.

فصور الشاعر هي حقائق الحياة، ولكنه لا يعرضها عرضاً موضوعياً كما توجد في عالم الواقع، إنما يحورّها ويصلح منها، ويحيلها -بخياله الشعري- إلى رمز ذي إحياء ومعنى⁽⁴⁾، وتحوير صور الواقع لا يعني المبالغة في تجميلها و"الخضوع للذوق المرهف المتأنق الذي يتأذى من ذكر الذباب والقراد"⁽⁵⁾، إنما هو جعل الصورة الواقعية ذات قدرة على الإحياء بكل أجزائها أو كما يعبر إحسان

(1) عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي -دراسة في أباريق مهشمة، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م3، ص 450.

(2) المتنبّي، أحمد بن الحسين (ت 354هـ)، (1980)، شرح ديوان المتنبّي، عبد الرحمن البرقوقي، بيروت، دار الكتاب العربي، ج3، ص 267.

(3) ينظر: خليل، إبراهيم، تحولات النص، ص 15.

(4) ينظر: بدوي، محمد مصطفى، كولردج، ص 60، 61.

(5) عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي -دراسة في أباريق مهشمة، (مصدر سابق) م3، ص 408.

نقلًا عن إليوت في نقده لبودلير_ رفع تلك الصور إلى المرتبة الأولى من الصدق، ونقلها كما هي مع جعلها تمثل أكثر مما هي في الحقيقة⁽¹⁾.

ويشير إحسان إلى أن شعر البياتي حقق (شيئاً من هذا) ولم يملك أن يجعل لأجزاء الصورة كلها قيمة في الإحياء، ويردّ ذلك إلى كون البياتي يستعير صوره من خارج تجربته، فهو يتحدث عن المدينة، لكن صورته - في خياله - مستجلبّة ووافدة من الخارج، لأنه ابن القرية يعيش في صور القرية⁽²⁾، وتداعي صور المدينة إلى مخيلته "لا يحمل دائماً حقائق نفسية، وغالباً يجي عدّاً لمظاهر الصورة الخارجية"⁽³⁾.

كما تتّضح هنا دلالة الصورة الشعرية - بأجزائها كلها- على نفسية الشاعر وتجربته الخاصة، فالبياتي خلّق (جوّاً غريباً)، حين جاءَ رمزه في قصيدته التي تُمثل حال اللاجئ الفلسطيني المنكوب، (لمحة صامتة خرساء لا رنين لها عند القارئ)، وإحسان يُعلّق -بنبرة تهكم هادئة- فيصف البياتي بأنه "يتحدّث على لسان اللاجئ الفلسطيني الذي يحلم بالعودة إلى يافا فيقرن هذه العودة بعودة (السنونو والربيع)؛ وإذا لم تخنّي الذاكرة أرى أنّ هذا تقليدٌ سيئ لأن السنونو في فلسطين لا يقترن بالربيع وإنما يقترن بالشتاء ويتّخذ في هذا الفصل أعشاشه داخل البيوت الريفية ذات السقوف الخشبية ويصبح جزءاً من الأسرة، فلا يهيجه أحد لاعتقاد الناس أنّه قد تحرّم بهم وبيوتهم"⁽⁴⁾، وقد يقترن السنونو بالربيع أو بالصيف في بلاد أخرى، ولكن مجيئه للتعبير عن مأساة الفلسطيني جعله رمزاً باهتاً دون دلالة.

(1) ينظر: عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي - دراسة في أباريق مهشمة، (مصدر سابق) م3، ص 408..

(2) ينظر: نفسه، ص 408.

(3) نفسه، ص 409.

(4) عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي - دراسة في أباريق مهشمة، ص 417.

وإحسان يستحبُّ الغموض في بعض قصائد البياتي، لأنه يراه طبيعياً في التعبير عن حضارتنا المعقدة المتنوعة كما يعانيتها الشاعر الحديث، وقد كان الغموض (حتمياً) في قصيدة (الليل والمدينة والسل) التي تجمع ظلام الليل وظلام السل وظلام الرمز، والرمز هنا يحمل اللون ذاته (اللون الأسود)، فهو يرمز للمدينة بصورة الهرة السوداء، وحين يبحث إحسان في مصدر الرمز عند الشاعر، يجد أنه (رمز جماعي للمدينة) ورد في تراثنا العربي من قبل، ولو أن البياتي سمى قصيدته (الهرّة السوداء) لساعدنا في الكشف عن هذا الرمز ومعانيه دون غموض، لكن الغموض كان حتمياً هنا، لأنه يهئ البيئة الملائمة لنمو الرموز المظلمة السوداء، وهو "الغموض الحتمي الذي لا بُدَّ أن تتسلَّب به القصيدة المعتمّة"⁽¹⁾، كما أنه "لا بُدَّ لنا -لكي نرفع حجب الإبهام عن شعر البياتي- من أن نحمل في أنفسنا مقدمات كثيرة أهمها مقدمات الفهم النفسي"⁽²⁾ التي تعين على كشف الوحدة من خلال التفكك وأحياناً التناقض، ويرى إحسان أن الفوضى سمةً للقصائد الحرة، تثير استغراب القارئ وإذا أخذت في ظاهرها أشارت إلى تفكك، غير أنها إذا رُئيت بمنظار الوحدة وجدت دققة في نظامها. نعم إن التداعي في ظاهره فوضوي غير متناسق ولكنه لا بُدَّ أن يقوم على نظام داخلي عميق دقيق"⁽³⁾.

والتداعي - كما يصفه إحسان - قريب لوصف كولردج للخيال الأولي الذي يقوم به الناس بطريقة تلقائية ودون وعي منهم، لإدراك حقائق الطبيعة والنفس البشرية أمّا التداعي حين يَرِدُ في سياق القصيدة، فهو يتطور إلى الخيال الثانوي الذي يعتبر ممانئاً للخيال الأولي، ولكنه صورة أسمى منه، يشبهه في نوع الوظيفة

(1) عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي - دراسة في أباريق مهشمة، ص 416.

(2) السابق، ص: 415.

(3) عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي - دراسة في أباريق مهشمة، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م3، ص 418، 419.

التي يؤديها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه، إنه يذيب ويلاشي ويحطم ليخلق من جديد، ووظيفة الشعر الخيالي أن يضيف على فوضى الحياة والتجربة شكلاً موحداً وصورة ذات معنى⁽¹⁾.

وهذا الشكل الموحد القائم على وحدة المعنى عند كولردج هو ما يعبر إحسان عن وجوده في شعر البياتي فيقول: "وهكذا كانت هذه الأجزاء المبعثرة ترمز إلى معانٍ غير مبعثرة في داخل البناء العام للقصيدة"⁽²⁾.

والإغراب في التصوير أو ما يسميه إحسان (تهجين التشبيه) لا يُخلُ ببناء الصورة في شعر البياتي لأنه (يخلق منه انسجماً) ويحيى به حيث (تستدعيه الصورة العامة في القصيدة)، "فالآفاق كالحلزون لأن الصورة توحى بالانطوائية والانكماش، وتصور القمر الذي يجنح للافول كالذبابة الحمراء يتفق ونفسية المحب اليائس"⁽³⁾، ولا يتشكك إحسان في أن الإغراب في التصوير عند البياتي أكسب صورته جدة وطرافة⁽⁴⁾، لا تكلفاً وسماجة، لأنه جاء في موقعه الطبيعي.

والصورة من الداخل بحسب تشكيلها - إما أن تكون عريضة تجمع الوحدات المتنوعة بحرية تتيح للشاعر استغلال النداعي إلى أبعد الحدود، وإما أن تكون طويلة تمثل شخصية تتطلق هواجسها وآلامها في خط واحد أو متعرج، فالناقد لا يقتصر على القراءة الأفقية للنص بل ينتقل إلى تتبّع الانتشار الرأسي للنص، وبهذا تصبح الصورة الشعرية ذات المساحة صورة مركبة ذات عمق أيضاً⁽⁵⁾ والبياتي شغوف برسم الشخصيات الفلقة كشخصية الآفاق أو الجواب، وفي

(1) ينظر: بدوي، محمد مصطفى، كولردج، ص 61، 87.

(2) عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي - دراسة في أباريق مهشمة، (مصدر سابق) م 3، ص 420.

(3) عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي - دراسة في أباريق مهشمة، ص 421.

(4) ينظر: السابق، ص 420، 421.

(5) ينظر: خليل، إبراهيم، تحولات النص، ص 16.

عدد من قصائده، تحسُّ بأن الشخصية في كل قصيدة هي ذلك (الجواب) القلق الذي لا يجد قراراً حيث رمت به الأقدار، وإحسان إذ يلمح ميل البياتي إلى هذه الشخصية، يبحث عن جنور هذا الميل في نفسية الشاعر، فيجدها في حنينه إلى الطفولة والعودة إليها، "وفي سبيل هذه العودة ترى شخصياته جواباً أفاقة لا من أجل الرحلة نفسها، بل من أجل العودة بعد رحلة طويلة يلقي فيها الجواب العذاب ويعالج القلق"⁽¹⁾. فالصورة في شعر البياتي -بتشكيلها وتركيبها- وسيلة إحسان للكشف عن نفسية الشاعر أو أحلامه، أي عن (مصدر الصورة) في وعي الشاعر أو لوعيه الفردي والجمعي، أو ما يسميه إحسان "(الينبوع) الذي يستمدُّ منه البياتي روح شعره"⁽²⁾، ثم يبرز الناقد خصوصية رمز (الجواب الانساني) في شعر البياتي عن طريق مقارنة صورة الجواب عنده بصورة التائه الضائع عند الشعراء والفلاسفة الأجانب والعرب، ويخلص أخيراً إلى مصدر الصورة عند البياتي ويلمسه في مدى اقترابه من الفكر الوجودي وتعبيراته وصوره وألفاظه⁽³⁾.

أما الوحدة التي يتطلَّبها إحسان في البناء الشعري، فهي متحققة -في شعر البياتي- من خلال التناقض⁽⁴⁾، فيما أسماه: (الازدواج، الثنائية، الاضطراب) في الصورة⁽⁵⁾، والصورة المزدوجة هي التي "يتبارى فيها تياران قويان، وكلُّ منهما يشدُّ القصيدة إلى ناحيته، ويظهر فن الشاعر في قدرته على أن ينشئ بينهما تكافؤاً وانسجاماً"⁽⁶⁾، وقوة التيارين ناجمة عما يسميه إحسان (الفيوض النفسية) التي

(1) عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي -دراسة في أباريق مهشمة، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م 3، ص 422، 423.

(2) نفسه، ص 424.

(3) عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي -دراسة في أباريق مهشمة، ص 427، 428.

(4) عباس، إحسان، فن الشعر، ص 209.

(5) ينظر: عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي -دراسة في أباريق مهشمة، (مصدر سابق)، م 3، ص 453.

(6) نفسه، ص: 453، 454.

(تهدر نابضة من وراء كل صورة جزئية) في القصيدة⁽¹⁾، فالصور إنما تنبض بالحياة لأنها تعبّر عن الصراع بين أفكار الشاعر وعواطفه.

من ذلك صورة الجندي المحارب الذي تتصارعه عاطفتان: (الإعجاب بالقوى المندفعة من أجل هدف نبيل) وعاطفة "(الحنين إلى زوجه وطفلته المريضة)، وقد كان البياتي في اختيار هذه الطريقة -ازدواج في الصورة- في هذه القصيدة "فيت مين" بالغاً غاية الإجابة⁽²⁾، وما ذاك إلا لأن البياتي يتمثل في صراع هذا الجندي صراعاً داخلياً في نفسه هو، و"يمثل شخصية الجوّاب العائد التي يحبها"⁽³⁾.

وصدق عاطفة الشاعر هو ما يجمع صورته في (توفيق)، أما محاولة تعبيره عن تجربة غريبة عنه، فهو ما يجعل تجميعه للصور أشبه بـ (التلفيق) الذي يفقد الصور انسجامها ودقتها في التعبير⁽⁴⁾، والميزة التي تفضح التلفيق في صور البياتي بسهولة هي (وحدة المركزية)، فصور شعره تدور حول محور واحد: (حاجات الإنسان الضرورية) التي يُحرّم منها: كالنوم والطعام، ومشاعره الطبيعية إزاء حرمانه: (اليقظة، الثورة) تماماً كالعبيد، فإذا بات العبيد يتأهبّون للتحرّر، فليس من الطبيعي أن يتقوّى هؤلاء على انطلاقهم الناري بـ (الحُب) العنيف!! لقد جاء الحُبُّ هنا رمزاً صامتاً دون معنى، ودون حياة، لأنه ليس للحُبِّ مقامٌ كبير في فلسفة البياتي ونظرته إلى حقائق الوجود⁽⁵⁾، فإحسان يعدّ مركز شعر الشاعر واحداً، حين يكون شاعراً بحقّ، وذاك المركز هو الدلالة على نفسيّته وأفكاره وتجربته الخاصة.

(1) ينظر: عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي - دراسة في أباريق مهشمة، (مصدر سابق)، ص 463.

(2) السابق، ص 449.

(3) نفسه، ص 450.

(4) عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي - دراسة في أباريق مهشمة، ص 465.

(5) ينظر: السابق، ص 459.

والصورة الحية-عند إحسان- هي التي تحيا بشئ من الصراع النفسي في داخل القصيدة، وهي نظير النتاج الحي الذي يخلقه الخيال عند كولردج، وعلى الضد منها الصورة الجامدة العاجزة عن الإحياء المتحجرة على نمط واحد دون تنويع⁽¹⁾، وكولردج يصفها بالجزئيات الباردة الجامدة التي يجمعها التوهم ويكدسها، وهي عاجزة عن خلق الحياة⁽²⁾.

ولأن الشاعر "يشكل العالم وينفخ فيه حياة من حياته هو، ويعطيه معنى مصدره تجربة الشاعر نفسها"⁽³⁾، فقد عمد إحسان إلى (الاستقراء المتدرج)⁽⁴⁾ لشعر البياتي، لبيان صورة الشاعر، وتطور تجربته، ونمو فنه، غير أن تدرج إحسان في دراسته لشعر البياتي لم يكن زمنياً، إذ ليس في ديوان البياتي تواريخ زمنية تشير إلى تدرج القصائد، ولو وُجدت لأسعفت كثيراً في دراسة هذا الشعر دراسة متدرجة تظهر إن كان البياتي يتردد أو يتطور⁽⁵⁾، ولكنه تدرج فني بحسب نمو صور الشاعر، وتجربته التي أنقن إحسان ملابسها واستبطانها.

ولأن إحساناً يبحث عن انسجام الصور ودقتها في التعبير، فقد سلط النظر إلى هذا فيما أسماه: (الصورة الأخرى في شعر البياتي)، وأول ما ينبغي استعادته هنا كون الازدواجية تنتظم شعور البياتي⁽⁶⁾ وتتعكس في صورته الشعرية، ولذا يختار لإبراز رموزه، وتقوية دلالتها تصويرها من ركنها الآخر، الذي يحمل دلالة المفارقة، فالبياتي "لا يكتفي بإبراز النموذج الكبير وحده وإنما نراه يمعن أحياناً في

(1) ينظر: عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي - دراسة في أباريق مهشمة، ص 461.

(2) ينظر: بدوي، محمد مصطفى، كولردج، ص 83.

(3) نفسه، ص 90.

(4) عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي - دراسة في أباريق مهشمة، (مصدر سابق) م3، ص 444.

(5) عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي - دراسة في أباريق مهشمة، ص 462.

(6) السابق، ص 436.

رسم الصورة المفارقة، لكي يكفل لأنموذجه زيادة في الألق والكبر والأصالة⁽¹⁾، وكما يقول الشاعر: (وبضدّها تتميز الأشياء).

وهذه (الصورة الأخرى) طبيعّية في موقعها من تجربة البياتي، يستدعيها إلى مخيلته وجودها بحدّة في الواقع العربي والإنساني، الذي يتعرض لمخاضٍ عنيف وحرب في سبيل إثبات الهوية، وتستدعيها طبيعة البياتي نفسه التي تأسى لسخرية الأقدار ولكلمات حبيبته حين خانتها، ثم أخذت تفلسف السعادة، فتقول: إن السعادة أن تدع الآخرين وشانهم، كما تستدعي تلك الصورة طبيعة الإنسان المتردّد إذا أكثر الالتفات، فإنه إذ ذاك يلمح الصورة الأخرى ويحملها مسؤولية ما أعاق سيره⁽²⁾.

وبعد أن كانت البساطة سمة الصورة في شعر البياتي، تلبّست بها أمراض البساطة نفسها - كالمبالغة الكلاميّة المبتذلة على طريقة الناس البسطاء في حديثهم العادي دون تلوين⁽³⁾، ثم أصبح التعقيد - متمثلاً في المفارقة - السّمة البارزة، التي شغلت خيال الشاعر وأعصابه، وحولت رموزه إلى حقيقة شعرية، صورة أخرى لا تستكمل الصورة الكبرى وجودها إلا بمجاورتها⁽⁴⁾.

وحين يغنو الرمز حقيقةً شعرية، فهو يتعدّى الخاص إلى العام، والذات إلى الموضوع، والدلالة التاريخية إلى الدلالة الرمزية، يقول إحسان في تعليقه على قصيدة البياتي: (محنة أبي العلاء): "وقد نقول إن هذا ليس هو أبا العلاء من الناحية التاريخية ولكن علينا أن نتذكر أن الشاعر يرى في أبي العلاء رمزاً للغنان"⁽⁵⁾، ويصوّر الصراع الذي عاناه أبو العلاء بين الإقبال على الحياة والهروب

(1) عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي - دراسة في أباريق مهشمة، (ضمن: نفسه) م3، ص 478.

(2) ينظر: عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي - دراسة في أباريق مهشمة، ص 479.

(3) عباس، إحسان، الصورة الأخرى في شعر البياتي، ص 470، 471.

(4) ينظر: السابق، ص 481.

(5) نفسه، ص 483.

من إسارها بصورة الفنان حين تورط دون أن يدري في تجربة عصره، فشرب من خمر الأمير، وأكل من طعامه المسموم، ثم هزته يقظة الضمير فندم، وقد أضحي أبو العلاء هنا نموذجاً مشتركاً يعبر عن عموم التجربة لا عن خصوصيتها⁽¹⁾.

ويحلل إحسان هذه القصيدة، ويستعرض تسلسل دوراتها، ويتتبع كيف كان تصوير الشخوص في التجربة الشعرية طبيعياً إلى أن تدخل الشاعر وتحدث بنفسه عن أبي العلاء، فأفسد بتدخله البناء في هذه الدورة، لأن تغليب الصفحة الذاتية في القصيدة على طبيعتها الدرامية، وإقحامها في البناء يخلّ باتساقه وانسجامه⁽²⁾، وإحسان هنا يتطّلب من الشاعر أن يُثَقِّن ثلبس الشخصيات التي يتمثلها، ليتلقى في روع القارئ تقبّلها والانتماج في الحياة معها، فإن تدخل الشاعر هنا بصورته الصريحة، ينقل للقارئ حقيقة مفادها أن الشاعر كان يُمثل بشخصه ولا يتمثلها.

وتمثل الشاعر لصور الشخصيات التي يعرضها أشبه بالحلم الذي يمثل (لاوعي) الشاعر، ويعبر عن مشاعره ونفسيته⁽³⁾، فما الداعي ليظهر بصورته الحقيقية بعدها!!

وهذا مصداق ما يقوله كولردج من أن عين الشاعر كالنافذة يستطيع أن يرى فيها نفسه إلى جانب الأشياء الأخرى التي تقع خارجها⁽⁴⁾.

وإحسان يمدح قرب البياتي من روح أبي العلاء وتأثره بالطابع المميز لأفكاره، ولا يهتم أن تكون الفكرة ذاتها قد وردت في شعر أبي العلاء فعلاً، لكنه يهتم بكونها منسجمة مع أفكاره ونفسيته.

فالبياتي يقول:

(1) ينظر: عباس، إحسان، الصورة الأخرى في شعر البياتي، ص 484.

(2) ينظر: السابق، ص 485، 486.

(3) ينظر: إحسان، فن الشعر: 200.

(4) ينظر: ناصف، مصطفى (1983) الصورة الأدبية، ط3، بيروت، دار الأكتلس، ص 36.

"الموت عدلٌ - حسناً فلتكن الحياة

عادلةً وليُمنح الشحاذ عرش الشاه"

وإحسان يعلّق على هذا: "وعدل الحياة فكرةٌ جريئةٌ" إذا لم يكن المعرّي قد نادى بها، فإنه سيشعر بالراحة النفسية لو سمعها⁽¹⁾.

فمعيّار الصورة الشعرية ليس مطابقتها لعالم الواقع (ما قاله أبو العلاء فعلاً)، وإنما هو ما فيها من حياةٍ طبيعيّةٍ مصدرها روح الشاعر وما لروحه من حياةٍ إنسانيةٍ وفكريةٍ⁽²⁾.

ومما يؤمن به إحسان أن اللفظ والمعنى يرتبطان في الشعر الرائع ارتباطاً وثيقاً، فلا تستطيع تغيير اللفظ دون تغيير للمعنى⁽³⁾، فلذا يجد أن "كل نثر لهذه الدورة - من محنة أبي العلاء - لا يفي بتصويرها لأن كل كلمة فيها تحمل من الإحياءات ما لا قبل للنثر بنقله"⁽⁴⁾.

أما (الصورة الكبرى) التي تُساهم سائر أجزاء القصيدة في جلائها، فهي عبارة عن (حقيقة إنسانية كبرى) هي "حقيقة يقظة الفنان وحقيقة أدعياء الفن من حوله"⁽⁵⁾، والنقاد الرومانسيون لا يعلّون الخيال مجرد ملكةٍ من المستحسن

(1) ينظر: عباس، إحسان، الصورة الأخرى في شعر البياتي، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية)، م3، ص 487.

(2) ينظر بدوي، محمد مصطفى، كولردج، ص 90 .

(3) بدوي، محمد مصطفى، كولردج، ص 97

(4) عباس، إحسان، الصورة الأخرى في شعر البياتي، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م3، ص 487 .

(5) نفسه، ص 488 .

استغلالها في كتابة الشعر، وإنما هم ينظرون إليها باعتبارها وسيلة إيجابية للوصول إلى الحقيقة⁽¹⁾.

وليس الغموض في شعر البياتي ناجماً عن " قصور الرمز أو قصور التعبير أو فجاجة التجربة وعدم اكتمالها"⁽²⁾، بل هو "غموض رقيق لا يلبث أن يشف عما وراءه في غير إجهاد"⁽³⁾، فالمعنى يتحقق وينمو من خلال الألفاظ والصور، ويستدعي سياق المعنى في نموه وتطوره تلويناً تصويرياً يبدو كالحياة في عفوانه وتلونه، وينبع من صميم تلك الحياة⁽⁴⁾، فيجئ طبيعياً و" جزءاً من طبيعة البناء ضرورياً ولا قبل لنا -من أجل الراحة النفسية- بالاستغناء عنه"⁽⁵⁾، " وكذلك هو شأن الجو الذي يخلقه في دورة عنوانها " الضفادع " فإن الصورة هنالك لا بد أن تقابل صورة مصطفى الآخر ليتم التوازن في "المسخ النفسي"، فقد مسخ الظلم مصطفى ... إلى كائن أشبه بالضفادع (عيونه جاحظة، ووجهه مجذور)، وكان من العدالة الفنية أن يصبح المزيّفون (ضفادع) -جاحظة العيون مجدورة الإهاب "قالباء للشعري يستدعي هذا الانتقال ضرورة"⁽⁶⁾، وهذه هي سمة النتاج الحي الذي يخلقه الخيال⁽⁷⁾، بشكل طبيعي يجعل اعتماد أي جزء فيه على سائر الأجزاء اعتماداً كلياً⁽⁸⁾.

وتتضح سيطرة (الصورة الأخرى) على خيال الشاعر ونفسه في قصيدته بجميع دوراتها، لأنها تظهر (المفارقة الساطعة) بين الرمز الكبير (أبي العلاء)

(1) ينظر: بدوي، محمد مصطفى، كولردج، ص 80 .

(2) عباس، إحسان، الصورة الأخرى في شعر البياتي، (ضمن: نفسه) م 3، ص 488 .

(3) نفسه، ص 489 .

(4) ينظر: السابق، ص 489 .

(5) السابق، ص 489 .

(6) عباس، إحسان، الصورة الأخرى في شعر البياتي، ص 490 .

(7) بدوي، محمد مصطفى، كولردج، ص 83 .

(8) ينظر: نفسه، ص 93 .

وسائر الرموز المشوهة التي ترفع من صورة أبي العلاء وتساهم في إبرازها بشكل أكثر دلالة.

غير أن تمثل البياتي لها لم يجئ طبيعياً في كل أوان، ذلك أن نمو الدورات السبع الأولى كان نابعاً من طبيعة النمو الذاتي لنفسية أبي العلاء (الفنان في مواجهة المجتمع) بما يشبه أن يكون سيرة ذاتية للرمز نفسه، وبما يمثل نمواً عضوياً دينامياً من داخل الرمز، ولكن هذا النمو يتوقف ويسكن حين ينبع الشاعر في الدورات الثلاث الأخيرة من الفكرة المسيطرة أي من خارج الرمز فيوقف نموه الذي كان من الممكن أن ينتهي على شكل صراع بين الدينامية والثبات، لكن البياتي جاء بهما منفصلين فأصاب المبنى بالانكسار وكاد يحطم القصيدة⁽¹⁾، وإحسان -بهذا- يحاكم خيال الشاعر على مقتضى كونه قوة عضوية نامية⁽²⁾، ويرى إلى أي مدى وفق الشاعر في تحقيق هذه المزية في خياله، وإلى أي مدى كان بعده عنها.

وجاءت الموسيقى - في نقد إحسان للبياتي عوناً، بل (وضرورة) أحياناً للتعبير عن الصورة كما يتمثلها الشاعر في خياله، فقد أكثر البياتي من الوزن على (بحر الكامل) في ديوانه (أباريق مهشمة)، لأن ذلك "يمثل إحساسه الداخلي بأن هذا البحر هو أقرب البحور نغمة إلى طبيعة الحرية المنشودة"⁽³⁾ في الشعر العربي بوجه خاص، لأن الموروث المألوف جرى بذلك، واستراح إليه.

(1) ينظر: عباس، إحسان، الصورة الأخرى في شعر البياتي، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م3، 491 - 493.

(2) ينظر: بدوي، محمد مصطفى، كولردج، ص 92، 93.

(3) عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي - دراسة في أباريق مهشمة، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م3، ص 412.

أما ميله إلى الشعر الحر، فـ"لا يصورُ حاجةً ناميةً في المجتمع فحسب، وإنما يصور أيضاً ضرورةً من ضرورات التحول في الوضع الشعري، فقد كان الشعر العربي يُنظم ليُنشد أو يُلقى، أما الشعر الذي ينظم اليوم فإنه مادة للقراءة وللقرأة الصامتة على وجه الخصوص"⁽¹⁾، غير أن البياتي لم يمعن في تنويع النغمات في شعره الحر، ويرجح إحسان أن ذلك بسبب من كون البياتي يقيم اتساقاً غير متعمد بين النغمة والموضوع⁽²⁾، فالناقد يحاول أن يتناول أثر الجرس الصوتي، والوزن في الإحياء الدلالي للشعر⁽³⁾.

ويرى إحسان أننا نعجز عن تعليل هذا الاتساق على مستوى الذهن الواعي، ويكتفي بما يصفه بـ (التحويم الذوقي الحسي حول هذه الحقيقة)، يقول في ذلك: "وأنا أحسُّ—وربما شاركني غيري هذا الإحساس الصغير— أن الكامل يجسّم نوعاً من الحركة والاندفاع والصخب الخفيف الذي لا يشبه تداول الأتامل العشر للأذن إلا شبيهاً ضعيفاً فهو ليس من الأبحر التي نسرع إلى التذمر منها، ولكننا نحس بشبه دوار خفيف إذا استمر في حركته"⁽⁴⁾.

ويؤمن كولردج بدور النغمة لا في جلاء الصورة فحسب، ولا في نقل تجربة الشاعر الدقيقة فقط، بل هو مؤمن بقدرتها على التغلغل إلى (لا وعي) القارئ على نحو يحسُّ به، وقد يعجز عن وصفه، لأنه وليد الانفعال، "فإن الإحساس بالمتعة الموسيقية، بالإضافة إلى القدرة على توليد هذا الإحساس لدى الغير، إنما هما هبة الخيال وحده"⁽⁵⁾، يقول إحسان في مثل هذا: "تَحَسُّسُ أَثَرِ

(1) عباس، إحسان، الصورة الأخرى في شعر البياتي، ص 412 .

(2) السابق، ص 413 .

(3) ينظر: خليل، إبراهيم، تحولات النص، ص 16.

(4) عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي حراسة في لباريق مهشمة، (ضمن: نفسه) م 3، ص 413.

(5) بدوي، محمد مصطفى، كولردج، ص 99.

النغمة في نفسك فإنك تحس بطنين خفيف لا يريد أن يكف، وهذا الطنين هو بصرفنا أحيانا عن التأثير العميق، أو عن التعمق في دخل القصيدة، لأنه يحاول أن يجذبنا إلى الاسترخاء مأخوذين بالنغمة وحدها⁽¹⁾.

ويتداعى إلى خاطري وأنا أقرأ تعليق إحسان هنا، غناء جبران:

أعطني الناي وغنّ فالغنا سرّ الوجود

فالوصول إلى (سرّ الوجود) هو (أثر النغمة في نفسك)، وإحسان في نقده مدرك للأثر العميق للنغمة، والناقد -إذا كان شاعراً - فهو ينبع من وعي الشاعر بما يدور في نفسه أثناء عملية الإبداع الفني⁽²⁾.

والمنهج الذي اتبعه إحسان في نقده لشعر البياتي، هو منهج قراءة التجربة الشعرية الذي يوائم بين المناهج المختلفة، دون أن يشوّهها، لأنه يضمن انسجامها وتوحيدها، فهو يوائم بين النقد الرومانسي، والنقد الموضوعي الذي يتخذ من الشكل موضوعاً، فيبحث في مزايا الشعر الشكلية من رمز، وغموض، وموسيقى، ووحدة، وصورة، ويلمس دلالتها على نفسيّة الشاعر، وهذه هي أدوات النقد الجديد الشكلي، الذي يصل لأعماق العمل الشعري من خلال المقومات الشكلية.

2. شعر المهجر والتطبيق النقدي - من الاستبطان إلى التمهيص (1957م):

يُعدّ كتاب: الشعر العربي في المهجر (أميركا الشمالية) الذي اشترك إحسان عباس في كتابته مع محمد يوسف نجم سنة 1957م، من أوائل المصنّفات حول هذا الشعر، ويحدّد إحسان وشريكه غايتهما من تأليف الكتاب، وهي أن يسيرا أغوار

(1) عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي -حراسة في أبريق مهشمة، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م3، ص 414.

(2) ينظر: بدوي، محمد مصطفى، كولردج، ص 101 .

الشعر المهجري، لينفذا إلى سمات النظرة الفكرية التي قام عليها إبداعهم. وموقف الشاعر- المعبر عن شخصيته الخاصة - هو ما يتطلبه المؤلفان ابتداءً من أي شاعر، وهما مع شعراء المهجر يلمسان فلسفة توحدهم، وتسلوهم باعتبارهم شعراء- في إطار مذهب فني واحد، والفلسفة في إطار المذهب الفني لا تلتبس لذاتها، لأنها لا تفرض رؤية جديدة للكون والإنسان والحياة، " ولكن هذا الشعر في أكثره قائم على نوع من الحقيقة الفلسفية، أو النظرة المفلسفة، ولا بُدَّ لتصوره من دراسة هذه الناحية فيه، لتعرف المدى الذي كانت تخفق فيه أجنحة هؤلاء الشعراء"⁽¹⁾.

ولأن الرابط (بين الناس في عصر معين ليس هو فلسفاتهم الفردية بل المشكلة الرئيسية التي ترمي هذه الفلسفات إلى حلها)⁽²⁾، فقد كان مسعى إحسان ونجم حين درسا شعراء المهجر: بيان (الصراع الذي قام في نفوسهم)، وموقف كل منهم من قضيتي: الحنين إلى عالم المثال (متمثلاً في الغاب، الوطن، عالم الطفولة) والهروب من دنيا الواقع⁽³⁾، مُركزين على موقف الشاعر في الحياة وعلاقته بالمجتمع، فيما نلحظه من عناوين تلخص أهم الموضوعات التي دار في فلكها شعرهم: (الثورة على الثنائية، عودة إلى الثنائية، الغاب، الإنسان، التجدد والعدم، الحنين والهروب)، وكم هي ميزة أن تكون لمعاناتهم وتجربتهم في الحياة سمة المعاناة العامة⁽⁴⁾، التي تجمعهم، وقد تجمع إليهم كثيراً ممن عاش تجربتهم أو تجربة قريبة إليها.

(1) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، (1982) الشعر العربي في المهجر (أميركا الشمالية)، ط3، بيروت، دار صادر، ص 40

(2) ينظر: مورجان، شارلز (1964) لكاتب وعالمه، ترجمة: شكري عياد، القاهرة، مؤسسة سجل العرب، ص 68.

(3) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 117

(4) إحسان يقرر نضج الشاعر إذا كان نابعاً من المعاناة العامة، ينظر: دراج، فيصل، والبرغوثي، مريد، حوار مع إحسان عباس: أنا ذلك الراعي، (ضمن: حوارات إحسان عباس)، ص 141

وكان من الممكن أن يصيّرهم هذا مذهباً (فكرياً) حسب، لولا اجتماعهم حول (موقف شعري) متميز⁽¹⁾، فالشاعر لا يعدّ متميزاً بجدة الموضوع الذي يتناوله أو جدة فكرته، وإنما في جدة أسلوبه الخاص في التعبير عنهما، أي في (الموقف الشعري)، وهذا ما يؤلّف منهم (مدرسة شعرية) لها سماتها المذهبية الخاصة المميزة⁽²⁾، فالمذهبية تجمع خصائصهم وسماتهم الفكرية والفنية.

والموقف الشعري يتضمّن إلى جانب العاطفة والألفاظ والموسيقى والصور، أي السمات الفنية، ما عبّرت عنه الدراسة بـ (الحالة النفسية في نقّلبها)، وهو ما يعطي للكيان الشعري حياة تتّصل بنفس القارئ بسبب ما⁽³⁾، والدراسة بهذا معنيّة بدور القارئ في منح نتاج الشاعر قيمة تتعدّى حياة الشاعر، إلى حياة النصّ الشعري التي تكتسب بمرور الزمن أصالة، لا تنفي عنها الجدة، لأنّ الجدة تتبع من جدة قراءتها.

وقد مهّد المؤلفان بأثر الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في بذور الرومانسية والفردية في نفوس اللبنانيين في ذلك الزمان⁽⁴⁾، استجلاء لعلاقة الشاعر ببيئته والحياة المحيطة به، و(تأثيرها فيه، وتأثرها به)⁽⁵⁾، والدراسة إذ تركز على موقع الفرد في بيئته (الزمانية والمكانية)، إنّما تعنى بما يُقرّب فهم شعر الشاعر وشخصيته وموقفه في الحياة⁽⁶⁾، والشعرُ بذلك: "مرآة الشخصية والبيئة"⁽⁷⁾،

(1) ينظر: عباس، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 149

(2) ينظر: نفسه، ص 39

(3) ينظر: نفسه، ص 149.

(4) ينظر: عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 13، 14.

(5) ينظر: نفسه، ص 19.

(6) ينظر: عباس، إحسان، مقنمة شرح نيوان ليبد بن ربيعة العامري، ص 6.

(7) ينظر: عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 19.

ولعلَّ النَّقْدَ كذلك، إنما هو مرآة الناقد وظروفه التي قرأ في ظلها ذلك النصّ الشعري.

وسبيلُ الناقدين إلى تجلية ذلك المذهب الفني "الاستبطان والاستقراء وتحليل النموذج من الداخل"⁽¹⁾، فمعايشة النصّ و(استبطان) ما فيه شعورياً ووجدانياً عند قراءته يقترب بذائقته وإحساسه من مشاعر هؤلاء الشعراء، وهذا ما يُعبّر عنه بـ "التفاعل بين نفس الناقد والأثر الفني أمامه... كيف يقدّم إليك الشاعر نفسه؟ ما الصورة العامة التي لا تزل من نفسك بعد قراءة شعره؟ كيف تجلو لك القصيدة نفسها؟"⁽²⁾.

ولن يكون سبيلنا إلى عرض المنهج في هذا الكتاب - تلخيصاً لما ورَدَ من آراء، فذاك غيرُ ذي جدوى فيما نرى، وإنما تتجه هذه الدراسة لإثبات القضية الرئيسة التي يتناولها هذا المبحث، وهي إلى أي مدى انعكست تجربة إحسان الشعرية في نقده، بدءاً من اختياره للنصوص، مروراً بشرحها وتفسيرها، وانتهاءً بتقويمه لها، إذا اخترنا الحديث عنه مفرداً عن د. محمد يوسف نجم، لأن ذلك مما يخدم هدف هذه الدراسة التي تسعى لتوضيح منهج إحسان في تَقْصُص روح الشاعر وشخصيته واستبطانها، لا على سبيل التكلف والتعسف بل بعفوية وتلقائية، كون الناقد يعاني تجربة الشاعر الشعورية، وربما ظروفها شبيهة بظروفه، وهذا ما يعبر عنه عادةً بـ (الاستبطان)، أما (الاستقراء) أو التمهيص فهو محاكمة مجموع شعره قياساً إلى تلك الصورة التي استبطنها الناقد لشخصيته، وملاحظة إلى أي مدى "تنسجم تلك الشخصية - وإن تناقضت في مواقفها - فتدلّ على شخصية شعورية فنية متماسكة، قد ترتبط بالواقع وقد لا ترتبط.

(1) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، المقدمة.

(2) نفسه، ص 256.

ومنهج إحسان في (الاستبطان) يقتضي التعرف إلى الشاعر أولاً، باعتماد (القراءة من داخل شعره)، وأما منهجه في (الاستقراء) فهو تتبّع لنمو شعره وتطوّره، وهو في ذلك معتمدٌ على (القراءة من الداخل)، أمّا تتبّعه لما هو خارج عالم الشاعر الشعري فإنما يتمُّ بوحى من قصائد الشاعر نفسه، وكذا كانت دراسته ظروف الحياة والبيئة مجرد استجلاء لانطباعاتها ووقوعها على إدراك الشاعر وشخصيته الحساسة المميزة له ولشعره.

ويعبّر ريتشاردز (Richards) عن هذا النوع من النقد بأنه (النقد الأكثر شمولاً) و(الذي نرغب فيه دائماً) وهو الذي يؤكد الناقد فيه أن "التأثير النفسي الذي ولّده الشئ فيه إنما يرجع إلى ملامح خاصة في هذا الشئ وفي هذه الحالة لا يكتفي الناقد بوصفه لتأثير الشئ في نفسه، وإنما يبين لنا أيضاً صفة في طبيعة هذا الشئ"⁽¹⁾.

وإذا كان لنا أن نقيس مرتكزات إحسان بين قيام منهجه على (الذوق الفردي) حين يحاول أن يقرأ عالمه هو في أثناء قراءته لنص آخر⁽²⁾، وبين العقلية المنطقية القائمة على الاستقراء، وجمع الأدلة، وقفنا على صلب شخصية إحسان التي ترددت طويلاً بين الرومانسية والواقعية، والذاتية والموضوعية، وكان هروبه من عالم الشعر (نظمه) إيذاناً بتبنيّه مذهب (البحث عن البديل أو البطل) في مجال النقد بشكل أكثر موضوعية⁽³⁾.

(1) ريتشاردز، إ. أ، (1963) مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض،

القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ص 61

(2) ينظر: عصفور، جابر (1994) قراءة التراث النقدي، ط1، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ص7.

(3) عباس، بكر، البحث عن البطل، (ضمن: دراسات عربية وإسلامية، تحرير: وداد القاضي)، ص 7.

وفي هذا يقول إحسان:

" إله الحبّ لن تسمع بعد اليوم أنغامــــي
ولن تصعدَ من رأسي إلى عليكَ أحلامــــي
سأبني معقل الصمت على الآلامِ في صــــــدري
وأطوي فوق أحزاني – نسيّاً – دفْتي صبري⁽¹⁾ ...

فهل كان إحسان بإلحاحه على العقلانية والموضوعية والعلمية يقاوم روحه الرومانسية ؟، وهل كان حقاً يعيش في الخيال (الوادي) معبده المحبوب الذي آمن به كما آمن شعراء المهجر بالغاب عالماً مثاليّاً، وهل كَمُن بين (مطارف الظلّ) ينقل نفسه حُرّةً، متملاً كلّ شخصية يختار أن ينقدها، و(يستبطن) روحها مستتراً تحت ستار العقلانية:

"إله الحبّ من يُدريك كيف أعيش في الوادي
هنا في معبدي المحبوب قد بعثرتُ أحقادِي
هنا في رَحْبةِ الوادي وتحت غلالِ الشمسِ
وبين مطارفِ الظلّ أنقل حُرّةَ نفسي⁽²⁾

فنفس إحسان (تنتقل حرة في الظل) تحت ستار الناقد الألبّي، وهو الكليم الجريح:
سألوني ما صنعة الشيخ لما قلت عرّاف هيكَل ذو رموز
سمعوني وأعجبوا بافتّاني ليس تعييه خافيات المعاني
أنا من يقرأ الضمير المعتمى ويردّ السكون للحيران ...

(1) عباس، إحسان، أزهار برية، ص 72.

(2) عباس، إحسان، أزهار برية، ص 73، 74.

هكذا قلتُ واستعرتُ رداءً
وكشفتُ الأسرارَ لكنَّ سرِّي

من مُشَوِّح الشيوخ والرهبانِ
حفظته مطارح الكتمان⁽¹⁾

(وكشفتُ الأسرار): كشف إحسان أسرار مَنْ ترجم لهم من شعراء، وكنتم سرّه هو، وإذا تلمّس ظلال نفسيّته في نفسيّاتهم، تعزّى:

"حالان من يُسرّ وعسرٍ قسّما آفاقٍ نفسي

فإذا انطلقتُ مع الجموع نسيتُ بين الحشدِ بؤسي"⁽²⁾

ويقول في موطن آخر:
"وَمِنْ أَلَمِ النَّفْسِ أَنِّي فَتَى
وَأَنِّي مَلُومٌ بِهِذِي الدَّمُوعِ
وَهَلْ يَعْرِفُ الْحُزْنَ إِلَّا الْحُزَيْنُ!

أَحْسَبُ قَدْرِي وَلَا أَحْسَبُ
وَلَلصَّبْرُ مِنْ هَذِهِ أَطْيَبُ
وَجَلُّ السَّحَابِ لَهُ صَيِّبُ"⁽³⁾

ومثلما يميل الرومانسيون عامّةً إلى المضمون⁽⁴⁾، فقد ابتدأ إحسان كتابه بعرض الموضوعات التي تناولها شعراء المهجر في شعرهم، وهو يرى أن الثورة على الثنائية هي القاسم المشترك في الشعر المهجري، وسبب ذلك عائذٌ إلى أنه "شعر قائم، في الأكثر، على القلق والصراع النفسي"⁽⁵⁾، والثنائية نتاجُ الشرائع والمواضعات والمفاهيم الضيقة التي شطرت الوجود كلّهُ إلى خير وشر، ونور وظلام، وإيمان وكفر، وسرور وحزن،... وذلك — كما ينادون — سرابٌ خادع،

(1) عباس، إحسان، أزهار برية، ص 159.

(2) نفسه، ص 166.

(3) عباس، إحسان، أزهار برية، ص 41.

(4) ينظر: عباس، إحسان، فن الشعر، ص 165.

(5) عباس، إحسان، نجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 69.

فالحقيقة الأزلية هي أن ليس هناك شئ من هذه الثبوتية، بل هناك وحدة/ شاملة الإنسان فيها إنسان دون أن ينطوي على صفات متناقضة، ومسميات مزورة⁽¹⁾، وهي فكرة تجريدية خالصة، تمثلها جبران في الغاب، وفزع إليها ولاد بها⁽²⁾، ثم قضى عليها⁽³⁾ لأنه لم يستطع تحقيقها⁽⁴⁾، لأنها انطلق إلى اللامحدود ومعانقة المطلق كلها في تلك الفرحة الرعوية، التي تصاحب نغمات الناي⁽⁵⁾، وهو هنا يتمثل تلك الفرحة الرعوية، وكأنه يتحدث عن تجربته الشعرية الخاصة، فإحسان هو ذلك (الراعي) الذي يرى في الموسيقى حقيقة باهرة الأنوار⁽⁶⁾، فإدراكه لها قريب.

يقول إحسان:

"أي أحلام مع العشرين تخفى وتغيب
أي ياس طاف بالرائس فلباه المشيب
إن أيامي حبلان وهذا البؤس ذيب
وأنا راع تلهيت بشعري وغنائي
فوق كفيك أيا أماء أركت وجودي
وعلى صدرك أغفيت على لحن النشيد"⁽⁷⁾

(1) عباس، إحسان، نجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 41، 42.

(2) ينظر: نفسه، ص 42.

(3) ينظر: نفسه، ص 74.

(4) عباس، إحسان، نجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 89.

(5) ينظر: نفسه، ص 42.

(6) ينظر: نفسه، ص 49.

(7) عباس، إحسان، أزهار بركة، ص 204.

ولأنه يقترب هنا من تجربة الشاعر، يُدرك ألا ضرورة لجبران أن يصنّثَ في أحلامه وأفكاره عن آراء الرومانسيين من قبله، فـ الحقيقة أنه كان بفطرته وبكل طبيعته وأعصابه، فتىً رومانطيقياً⁽¹⁾، يستوحي النزعات الكامنة في نفسه⁽²⁾، على سبيل الفطرة، لا على سبيل التقليد والاحتذاء.

والثنائيات عرضٌ لصورة القلق النفسي والحيرة التي واجهت الشاعر المهجري إزاء الطبيعة الإنسانية التي تتنازعها قوى الخير والشر، وتتردد بين حكم العقل والقلب، وتسمو، أو تتحطّ، بين رغائب النفس والجسد.

وحول الصراع بين تلك الثنائيات في حياة الإنسان قامت فلسفات أخلاقية متعدّدة⁽³⁾، وإحسان يعرضُ لرؤية الشعراء المهجريين للكون والحياة وفهمهم للإنسان من وجهة نظرٍ خاصة أبرز ما يميّزها أنها تصدر عن شاعرٍ لا عن فيلسوف، فكان أن "الناحية الشعرية غلبت على الفلسفة فيها"⁽⁴⁾.

ومن تجارب الشعراء في ذلك أن نسيب عريضة أضفى على قصيدته: (يا نفس) "جواً شعرياً من الحيرة، ما كان ليتوفّر لها لو أنه سرّد الحقائق عن النفس كما فعل ابن سينا"⁽⁵⁾، يقول إحسان: "والقلب في هذا الصراع مرانفٌ للجسد، وهذا نقلٌ شاعري أيضاً"⁽⁶⁾، أمّا أبو ماضي فهو إذا أخذ "في الحديث عن المكاسب التي أحرزها في دولة القلب، وجدناها تتمثل في تجميل الأشياء وزخرفتها، لا في أن بين القلب والأشياء شيئاً من التعاطف الحقيقي... وهذا خيال رومانطقي لم يُفَى على

(1) عباس، إحسان عباس، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 42.

(2) ينظر: نفسه، ص 44.

(3) ينظر: نفسه، ص 65.

(4) نفسه، ص 66.

(5) عباس، إحسان عباس، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 66.

(6) نفسه، ص 67.

الشاعر معرفةً عميقةً، ولم يكشف له عن سرٍّ جديد في الوجود، وإنما وشى ماديّات الحياة، وسَحَرَ الحقائقَ أمام عينيه، وموّه كل ما يراه بطلاءٍ كاذبٍ⁽¹⁾، وهذه رؤية شاعر لا رؤية فيلسوف، وكذا فتصوّره لله على شكل (فكرٍ وشعور) "لمحةً شعريّةً، يهندي إليها أبو ماضي من طريق إحساسه بجمال الطبيعة وجمال الفن"⁽²⁾.

ولأن الشاعرَ صاحبُ نظرةٍ للحياة، والطبيعة، نابعةٍ من تجربته هو، لذا ثمةَ فرقٌ أصيل بين نظرة أبي ماضي ونظرة نعيمه إلى الرؤى والمنى. فالأول يجد في تعمية الواقع وستره سعادةً تامةً، والثاني يرى في توقُّفِ المنى حرية لا تُحد⁽³⁾، فبحسب اختلاف مشاعر المبدع، وعمق تجربته الشعورية، تختلف نظرته، وهذا هو المعنى الخاص الذي يتجلّى في وجدان الشاعر من احتكاكه بالحياة والإنسان، أي: (خصوصية نظرته) التي لا تنفي التشابه، فهم يتفقون في كونهم يُصغون لصوت الطبيعة، ويؤثر فيهم صراع القوى الإنسانية بين (العقل والنفس والجسد)، ولكن هذا، وذاك، له في وجدان كل منهما (معنى خاصٌّ) قد يلزم الشاعر، فيظهر صورة الكون في وجدانه، وقد لا يلزمه هذا المعنى طوال فترة تأمله — على الأغلب — فيعكس حيرةً وقلقاً وصراعاً في نفسه.

وإحسان — في ذلك كله — معنيٌّ باستبطان روح الشاعر، واستقراء إنتاجه كله، ليرى متى تغيرت نظرته إلى الحياة، ومتى امتدّت، وأيّ العناصر شملت⁽⁴⁾، ثم يخلص — من ذلك — إلى الكشف عن أوجه التشابه التي تجمع المهجريين في إطار مدرسة رومانسية واحدة، يقول في ذلك: "خلاصة ما هنالك، أن الغاب عند المهجريين، قد يكون مرادفاً للمطلق اللامحدود، ولكنه في

(1) عباس، إحسان عباس، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 61.

(2) نفسه، ص 84.

(3) نفسه، ص 62.

(4) ينظر: نفسه، ص 84، 196، 229.

أغلب أحواله يشير إلى الطبيعة التي مجدها الرومانطيقون ... وأقصى ما تصوّره المهجريون من أمر الغاب، أنه معلّم فاضل، وتفاوتوا في الأخذ به والثورة عليه تبعاً لتغير الأحوال النفسية⁽¹⁾.

وفي عرضه لموقف شعراء المهجر من الإنسان يلمح أن الحب والبغضاء وجهان لحقيقة واحدة، إذ إنك لا تبغض إنساناً إلا إذا كان شأنه يعنيك، و"الحبُّ أصل العداة" كما يقول إحسان⁽²⁾، لذا فهو لا يستهجن تناقض جبران بين حبّه للناس وبغضه لهم، مؤكداً إن هذه "وسيلته لإحقاق المحبة بين الناس، وإن هذه الكلمات التي يوجهها لهم ليست إلا (حراسة لحدود محبته)، وهي محبة تتشد الظفر في تسترها وتكرها"⁽³⁾.

ويقول: "فإذا أضفنا إلى ذلك شعوره — شعور جبران — بالغربة في المجتمع، وبالتفرد في استكناه سرّ الغاب، لم نعجب كثيراً لشعور المقت الذي أخذ يلونّ فنه، حنقاً ونقمةً على الإنسان الذي لم تثمر لديه المحبة"⁽⁴⁾، وكذا تناقض نعيمة في نظرتة للإنسان⁽⁵⁾، وكذا أبو ماضي⁽⁶⁾.

والمبنى النفسي للقصيدة، إذا قام على التناقض، لتجلية الصراع الطبيعي في نفس الشاعر، هو بناء أحسن القصائد⁽⁷⁾، شرط تحقيق التوازن والانسجام في

(1) عباس، إحسان عباس، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 87

(2) يقول إحسان: أبي هنا وابن عمي والحبُّ أصل العداة (أزهار برية، ص 125).

(3) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 91

(4) عباس، إحسان عباس، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 91، 92

(5) نفسه، ص 92

(6) نفسه، ص 93

(7) كما يرى إمبسون فإن جمالية التناقض تتأتى من كون النص مؤثراً بطرق مختلفة في آن واحد،

ينظر: السمرة، محمود، (1997) النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ط1، بيروت، المؤسسة العربية

للدراسات والنشر، ص 140.

المغزى العام للقصيدة⁽¹⁾، وإحسان بهذا إنما يتطلب أن يُجنَرَ الشاعر في ذهن القارئ صورةً صادقةً له، وإذا كان المهجريون يلتقون عند هذا الإخفاق بإزاء الإنسان⁽²⁾، فلعلَّ إحساناً نفسه يلتقي معهم في ذلك، إذ يقول:

"ولكم رميتُ فما أصب - ستُ وطاش بالإخفاق سهمي"⁽³⁾

وربما أتاح هذا له أن يستبطن تجربة أولئك الشعراء، ويصدُرَ عنها، عن (نصوصهم وعن تجربتهم)، وهو - إذ يعرض فلسفتهم - يحتجّ دفاعاً عنها إن تقبلها، وقد يبررها أو يطرح رؤيةً بديلةً إن لم توافق في نفسه قبولاً (النفس الكونية) أو (الطريقة التعليمية الصريحة)⁽⁴⁾.

والرومانسية المعتدلة تُقيم أحكامها وموازينها على أساس منطقي، فـ"الأساس في المساواة والدعوة إلى الأخوة عند أبي ماضي، تساوينا في النقص أمام الطبيعة"⁽⁵⁾.

والاتجاه الشعري الخاص عند إيليا -في رأي إحسان- إنما نما واتضحت سماته المميزة فنياً وشعورياً، "مع بدء استقلاله الفني"⁽⁶⁾، في تعبيره عن علاقة الفنان بالإنسان وبالمجتمع؛ فقد مرَّ أبو ماضي بفترة من التقليد، كان فيها مفهوم الروح الاجتماعية والمشاركة الاجتماعية مبهماً عنده" إذ كان في هذا العهد، يُحسّ بقيم الأشياء إحساس الارستقراطي التركي، فيتأفف من منظر العجائز اللواتي وجدّهن

(1) ينظر: عباس، إحسان، فن الشعر، ص 178.

(2) ينظر نفسه، ص 92

(3) عباس، إحسان، ازهار بزية، ص 75

(4) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 99

(5) عباس، إحسان عباس، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 98

(6) نفسه، ص 100

في فندق فخم حل به⁽¹⁾، ومَرَّ شعره "بفترة القلب، وهي فترة رومانطيقية خالصة، فكان كل شيء في حياته ملوناً مسحوراً"⁽²⁾، وإثر ذلك تولدت الواقعية لديه "من الصراع بين عاطفته وفكره فإذا هو في نظريته الاجتماعية متبصر عميق"⁽³⁾ فالصراع النفسي (بين عالم المثال، وعالم الواقع) كان مجالاً لرؤية يصفها إحسان بالمتبصرة العميقة، ولعلّ هذا يُعَبَّرُ عن ارتياحه وميله للتفكير الرومانسي المعتدل.

وهذا ما جعل إحساناً يصف رومانسية أبي ماضي بالمعتدلة، وإن كانت لا تتحرر من الإيمان الرومانسي بتفرد الفنان وتميزه وتَفَوُّقه⁽⁴⁾، ووَصَفُ الناقد لرومانسية الشاعر بالاعتدال نابعٌ من نظرة الشاعر المُمَيِّزة للفرد في إطار المجتمع، وللمثاليّة بصورة لا تتفصل عن الواقعية الفاعلة البناءة، والاعتدال نقيض التطرّف الذي حَوَّلَ الفنّ الرومانسي عن الانطلاق في مجال الرؤية والتَّبَصُّر بحقائق الكون، إلى محدوديّة العواطف المائعة المنخوبة، التي تجعل الشاعر يبكي لأنه يستعذب البكاء فحسب دون أن يحمل بكاؤه ذلك اعتراضاً على قيمة اجتماعية، أو دعوةً إلى أفقٍ إنسانيٍّ واسعٍ يُحسُّ بآلام الإنسانية من خلال إدراك الفرد (الشاعر) لها، فنظرة أبي ماضي المعتدلة إلى الإنسان في إطار المجتمع، بقدر ما تشركه مع رفاقه، تُميِّزه عنهم.

وفي إطار القلق على مصير الإنسان يعرض إحسان لرؤية كلّ شاعرٍ من الشعراء المهجريين، في إطار الموازنة ليسهل عليه تمييز نظرية كلّ منهم

(1) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص100.

(2) نفسه، الصفحة نفسها.

(3) نفسه، الصفحة نفسها.

(4) ينظر: نفسه، الصفحة نفسها.

بخصوصيتها وفي ذلك يقول: "ولا بُدَّ أن نذكر، ونحن نعقد الموازنة بين هذه القصائد، أن كل شاعر من هؤلاء الشعراء قد رأى الخريف على حالٍ دقيقة"⁽¹⁾.

والناقد يستقري شعر الشاعر جملة حتى يصل إلى الموضوعات المتشابهة التي وقف عندها كل شاعر، وقفته الخاصة التي تميزه عن سواه، وتفردته عن غيره وإن كان الموضوع واحداً، يقول: "وعلى الرغم من التشابه العام في الموضوع، فإن هناك تميزاً دقيقاً ترك أثره في كل قصيدة من تلك القصائد"⁽²⁾، وحتى ما أشبه شعراء المهجر به الشعراء الرومانسيين من قبل إنما كان لمسة رومانسية يهتدي إليها الشاعر الرومانسي بإحساسه الخاص ويزيد عليها طابعه الخاص⁽³⁾، ومن ذلك قول إحسان: "وليس يهمننا كثيراً أن يكون أبو ماضي قد اطلع على قصيدة بوشكين، ولكن الذي يهمننا حقاً هو قدرته على خلق جوٍّ كامل منسجم في قصيدته من أولها إلى آخرها، بين شعور فتاة في مقتبل العمر، وبين المساء والطبيعة، ونوع التعزية التي يسكبها على قلبها الحائر، ففي مدى الاختلاف تتجلى قدرة أبي ماضي، لا في مدى التشابه الذي قد يكون عارضاً"⁽⁴⁾.

ويُدرِك إحسان عباس بسبب الروح الرومانسية في شعره، ولاستبطانه تجربة شعراء المهجر أن "الشاعر الرومنطقي قد ينمي في نفسه الشعور بالحاجة إلى الغاب تنمية خيالية، أما المهجريون فلم يكونوا بحاجة إلى تغذية مشاعرهم بروافد من الخيال لأنهم يجسدون مادتهم من حقيقة واقعهم"⁽⁵⁾، وهو مدرك لقيمة التجربة الشعورية التي تقترب من الواقعية في حدودها المنطقية المعقولة، في

(1) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 109

(2) نفسه، الصفحة نفسها.

(3) نفسه، ص 109، 110

(4) ينظر: عباس، إحسان عباس، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 116

(5) نفسه، ص 118

إمكان إدراكها والإحساس بها أكثر من كونها تجربة عاشها الشاعر فعلاً، فالعالم كما أحسّ به الشاعر أو تخيله هو عالمه الذي عاشه حقيقة، يقول: "وقد ارتاح المهجريون للحديث غير المباشر عن الوطن، ووجدوا في الرمز مجالاً أوسع لخيالهم من مجال الحقيقة، على أن الشعر الذي قالوه في الحنين مباشرة، إذا قام على الصدق والبساطة، جاء شعراً مؤثراً جميلاً، غير أنهم لو وقفوا عنده، واكتفوا به، لما كان لهم هذا الشأن ... ولا نستطيع أن ننكر ما في شعر الحنين المادي البسيط — غير المفلس — من سمو أحياناً، لا لبساطته وصدقه فحسب، بل لطريقة تناول والعرض أيضاً، وخصوصاً إذا انتقل الشاعر من مرحلته العادية الواعية إلى نوع من الحلم" (1). والحلم والواقع في عُرف الرومانسيين ليسا طرفي نقيض، بل قد يقود أحدهما إلى الآخر على وجه طبيعي.

ومع أن إحساناً يقترب إلى درجة ما من رومانسية أبي ماضي المعتدلة المنطقية إلا أنه يجد أن قصيدة الحنين إذا فقدت "عناصر البساطة والصدق، ولم تقم على طبيعة الحلم، وفقدت إلى جانب ذلك القوة في الاندفاع، فإنها قد تجيء قصيدة مخففة، وإن افتن الشاعر في طريقة التعبير" (2)، ويُمثّل لذلك بقصيدة أبي ماضي: الشاعر في السماء التي يرى فيها "أنموذجاً من الإخفاق" (3)، فأبو ماضي يلتزم المنطق في موضع كانت الرابطة العاطفية وحدها هي السبب المنطقي في تحليله "إن حُبَّ وطنٍ دون وطن آخر، ليس له من تعليل إلا الرابطة العاطفية، وهذه لا بد من أن تتجرد من المنطق الهادي" (4).

(1) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 118، 119

(2) عباس، إحسان عباس، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 121

(3) نفسه، ص 121

(4) نفسه، ص 122

ولئلا يجرّد أبا ماضي من كل عاطفة، ولئلا يسلك إخفاقه في إطار ما يجرّده من كل تميز، يتابع تعليقه بضرب مثل لما ينبغي أن يكون عليه التدفق العاطفي من شعر أبي ماضي نفسه، ولأن القطعة الشعرية التي احتج بها من أبي ماضي تحمل، مع صدق العاطفة، قوة السبك، و"هي التي جعلتنا نحكم لهاتين القصيدتين بالتفوق على أختهما الأولى، ولكن قوة السبك وحدها لا تستطيع أن تبتدع شعراً صادقاً في الحنين"⁽¹⁾، وهكذا فإحسان يعول هنا على صدق العاطفة، وإن خَلَّتِ القصيدة من التعميق.

وفي شعر الحنين إلى الوطن يقف إحسان وقفة الخبير، الدقيق العلم، الصارم في حكمه، من ذلك قوله: "ولو أن القارئ عرض على نفسه قصيدة لرشيد أيوب عنوانها (بلادي) لوجدها حافلة بالفخامة الكلاسيكية، ولكنها عادية أو دون العادية"⁽²⁾، إذ يمكن أن تنصرف إلى أي موضوع كما تنصرف إلى الوطن"⁽³⁾، وهنا ألمح هذا المثل منطبقاً: (كمستبضع التمر إلى هجر)، فهذا الموضوع هو صلبُ تجربة إحسان، وصادق معاناته، ولعلّه يُردد في مكان قول رشيد أيوب:

"لا تظموه فذا صبّ سقيم نازح مسكين
فيقول إحسان: لا جئ مسكين

إنها حرارة الشاعر، بل مرارته، لذا يتناول بالنقد أقرب الموضوعات إلى نفسه وأشدّها تأثيراً في وجدانه.

ومن إيمان إحسان بقيمة النغمة، وسحر الموسيقى، ينبع تقديره لبعض قصائد رشيد أيوب، يقول إحسان: "وسيدرك القارئ أن اختلاف النغمة هو الذي جعل هذه

(1) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 123.

(2) يبدو أن ما يعنيه الناقد بـ(العادية) هو خلوها من الابتكار والتميّز على المستويين العاطفي والفني.

(3) نفسه، ص 123، 124

القطعة شيئاً محبوباً مقبولاً، على أنها في غير نغمتها لا تمتاز بشئ آخر⁽¹⁾،
ليس هناك إذن إلا طابعها الغنائي وعذوبة نغمتها، وهما السرّ في جمال أشعار
الحنين عند رشيد⁽²⁾.

والموسيقى التي يثني عليها إحسان هنا ليست الموسيقى التي جعلت من شعر
رشيد شيئاً (خلاباً باهراً) وإنما هي ما جعلت منه شيئاً (محبوباً ومقبولاً) وحسب،
وهذا ينبئ عن تعشق إحسان للمشاعر الصادقة وإن حوت عناصر من الواقعية
المبسطة، التي لا تخلو من سذاجة⁽³⁾، ويبدو إحسان مأخوذاً بسحر الفكرة أكثر من
التعبير عنها، إذا لا مست تلك الفكرة همّة الذي يعانیه وتجربته الشعورية، من ذلك
قوله: "ومن يقرأ ديوانه"⁽⁴⁾ وهو الذي يصور صلة الشاعر بالمجتمع في مرحلتها
الأولى - لا بدّ له من أن يكبر، مع تغاضيه عن التعبير الشعري، تلك الروح التي
تعشق الحرية وتجاهد في سبيلها... وترتبط برباط وثيق مع الوطن"⁽⁵⁾.

ولعل الناقد هنا يستبطن تجارب هؤلاء الشعراء لأنها تنبعث من آلام تشبه
آلامه، وتسوّق إليه همومه الشعرية التي حاول التخلص منها فيما مضى، فهل
نلمح في هذا الكتاب إحساناً الباحث عن بطلٍ جديد، يخلع عليه كثيراً من سماته،
لعلّ المعنى في بطن الناقد !

فهو يفهم شخصية أبي ماضي ذلك الفهم العميق، الذي يتغلغل إلى مجاهلها،
فمع أنه يدرك أن تردها بين حبّ الناس والفهم الاجتماعي، ثم تسلسلها إلى أقصى
مكامن الفردية الأنانية، وتراوحها بين الانتصار والانهازم، وضياعها بين حكم

(1) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 124.

(2) السابق، ص 124، 125

(3) السابق، ص 125

(4) يعني ديوان رشيد أيوب الأول (الأبييات)

(5) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 230

العقل والقلب وأحياناً الوهم⁽¹⁾، ذلك كله يمثل "صورة توحى بالتناقض والتردد، وعدم الثبات على فلسفة واحدة في النظر إلى الإنسان والكون والحياة"⁽²⁾، إلا أن إحساناً يلمح صورة أبي ماضي المميزة له والخاصة به من خلال ذلك التناقض، إذ يقول: "وعيب أبي ماضي هو إخلاصه المتقاني في نقل الحقيقة الشعرية المصورة لهذا الظماً وتطارحه الفني عند كل وقفة نفسية مخلصة/ صادقة، وإيمانه بالحال التي وقع فيها، حتى كأنه ينسى ما قبلها، ولا يأبه ما يجيء بعدها. ولا شك أن في هذا الانقطاع إلى خلاصة الفكرة الطارئة والمعتقد الجديد، سذاجة نفسية كسذاجة الأطفال، غير أن في السذاجة صدقاً طبعياً لا مجال لإنكاره"⁽³⁾.

فالناقد — إذ يستبطن روح أبي ماضي ويصدر عنها — مُمَثِّلاً تجربته الشعرية، يعنيه بالدرجة الأولى: تلقائيته التي تتبدى في (سذاجته الطفولية)، فتكشف عن (صدقته الطبيعي) و(حدثه العاطفية) و(عمق وجدانه)، ويخلص منها إلى الكشف عن "وحدة نفسية من نوع عجيب"⁽⁴⁾، يسمي مظاهرها بـ "قوة النفس الشاعرة"⁽⁵⁾، التي تجمع الأضداد في انسجام.

وإحسان عباس يميّز ثلاثة أدوار في شعر أبي ماضي: دور التقليد، ودور القلب، ودور العقل، "ولكنها ليست أدواراً زمنية محددة، فهي من حيث الزمن متداخلة يطغى أحدها على الآخر، وإنما هي تصنيف لطبيعة الشعر نفسه، كيف تكيف، وعلى أي مثال صيغ"⁽⁶⁾، ففي دور التقليد، لا يدل الشعر على شخصية

(1) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 133، 134.

(2) السابق، ص 134.

(3) نفسه، ص 134، 135.

(4) عباس، إحسان عباس، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 135.

(5) نفسه، الصفحة نفسها.

(6) السابق، ص 136.

أبي ماضي الحقيقية، ولا على نفسيته الاجتماعية، ولا حتى على مشاعره الرومانسية، أما دور القلب فيشمل كل شعر قاله وهو غارق في غمرة النزعة الرومانسية مسحورٌ بالأحلام والرؤى⁽¹⁾، وفي دور العقل حاول الشاعر مراعاة المفهومات الاجتماعية⁽²⁾، "إلا أن هذا الدور نفسه لم يكن خاضعاً لسيطرة ذهنية، بمقدار ما كانت حدة العاطفة تملك زمامه وتتحكم في توجيهه"⁽³⁾.

وما أخذه إحسان على دور التقليد في شعر أبي ماضي هو ما فيه من غموض الشخصية، وفُتُور النزعة الإنسانية العامة. إذ لم تكن له طريقة شعرية مستقلة، بل كانت طريقته تنتسب أرواح الأقدمين وتتأثر بعمل أيديهم ولمسات أصابعهم"⁽⁴⁾، وحين أدرك الشاعر شخصيته العربية الخاصة، وأصبحت منبعاً أصيلاً لتجربته، أضحي شعره (فاتحة الشعر الحديث)، ولا يرى الناقد في شعر إيليا سمة من سمات ضعف البداية وترددها، بل "يكاد يكون أقوى مظهر في الشعر الحديث كله حتى اليوم"⁽⁵⁾، والناقد هنا لا يسوق حكماً عاماً عاطفياً دون دراسة أو إبداء أدلة أو استقصاء واسع عميق⁽⁶⁾، فإيليا يؤثر ألا يصطدم الشعر الحديث بصخرة القديم⁽⁷⁾، بل أن يحسن التعامل معها، دون أن يتصل منها، ودون أن يقف كالصخرة الصماء أمام المؤثرات الجديدة. وهذا التجديد هو الذي مال إليه

(1) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 137.

(2) ينظر: السابق، ص 136.

(3) السابق، ص 137.

(4) عباس، إحسان عباس، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 142.

(5) نفسه، ص 145.

(6) يقول إحسان في قصائد إيليا: "ولو بحثت عن هذا العند في تنوعه ومستواه عند أي شاعر آخر تحبّه

وتدين بتفضيله، لما وجدت كل ذلك مجتمعاً لديه"، نفسه، ص 144.

(7) ينظر: نفسه، ص 145.

إحسان دوماً، كما في نقده للقوس العذراء، حين رجا لو أن محموداً⁽¹⁾ شفعها بقصائد على مثالها، لتكون فاتحةً لمذهب فني جديد، وتكون امتداداً للقديم وتطوراً له، لا استيراداً لفكرٍ غريب ومشاعرٍ غريبة⁽²⁾، حال الشعر الحديث اليوم.

فهو لا يقف موقفاً سلبياً من التقليد، إلا إذا كان الشاعر في تقليده يتكلف، ولا يصدر عن شخصيته الخاصة، ولا يتحدث بلسان تجربته هو، فلا ينبغي أن يتكرر الشاعر للقديم فهو شخصية أمته، ولا أن يقف أمام مسيرة الحياة موقف الأعمى الأصم، فشخصيته مزاجٌ من هذه وتلك، فمخالفة أبي ماضي لبعض مناحي النحو في بعض الأحيان "أهون نقد يوجه إلى شاعر أصيل"⁽³⁾، "بل قل إن هذه سمة الرومانطيقية في كل عصر، فإن صلابة الأسلوب وتماسكه الشديد ودقته المتناهية لا تتماشى مع صدق الانبثاق العاطفي الذي ينفجر بطريقة تلقائية"⁽⁴⁾، فتمسك أبي ماضي بأصالته، لا ينفي عنه روح التجديد، وقد كان تجديده مقبولاً، لأنه نابعٌ من أصالة لا يتكرر لها أبداً.

فأبو ماضي — كما يرى إحسان — يضيف إلى (أصالته) وينبع من (تلقائيته)، والسمة التي يهتم بالتركيز عليها، باعتبارها الشيء الذي يميزه وينفرد به عن سائر الشعراء⁽⁵⁾، ميله إلى الاعتدال في أفكاره وتأملاته، وحتى في أمنيائه، وفي تصوّره لعالم المثال، وتعامله مع الواقع، مثلما كان شعره "نقطة النقاء المؤثرات الشرقية والغربية، ويكاد فعل هذه المؤثرات يكون متعادلاً لا يطغى واحد

(1) يقصد: محمود محمد شاكر.

(2) ينظر: عباس، إحسان، القوس العذراء، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م3، ص318، 328.

(3) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 143.

(4) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 143.

(5) ينظر: نفسه، ص 144.

منه على الثاني⁽¹⁾، ولعلّ اعتدال أبي ماضي الرومانسي يصلّ إلى نفسية إحسان عباس الشاعر الناقد الرومانسي الأكاديمي، الذي يتبنى الموضوعية، والمنطقية، في جُلّ أفكاره، دون أن يُخفي في غمارها شعوره الرومانسي.

ويعترض إحسان عباس على أبي ماضي لخروجه عن الاعتدال المنطقي في قصيدة (الطلاس)، ذلك الاعتدال الذي ارتاح الناقد إليه، فقصيدته "لا تملك التدرج لتكون بناءً قائماً بذاته، وإنما هي في كثير من أجزائها خواطرٌ مبثّرة"⁽²⁾، أي أنها تفتقد الروح الدرامية وروح القصة، التي تجعل نموها طبيعياً ومنطقياً، وهذا يختلف مع روح أبي ماضي وشخصيته التي استقراها إحسان واستدلّ عليها من شعره، وفي هذا يقول: "ولذلك لا تدلّ الطلاس في مبناها الشعري على أبي ماضي، لأنها لا تعترف بالشكل المحدود والطول المناسب، وليس فيها مميزات الكبرى من روح قصصية ودرامية، وكلّ ما فيها حدّته العاطفية في عرض الأفكار وجريانها في اندفاع جارف قوي"⁽³⁾.

وليس ما ينكره إحسان من روح أبي ماضي في هذه القصيدة حيرته، فهذه الحيرة (ليست غريبةً على الشاعر)، ولكن ما ينكره هو ذلك (الغلو المتطرف) الذي ينزع عن الشاعر سمة (الاعتدال)، ذاك الاعتدال الذي يحيل حيرته إلى (قوة دافعة) "تتمثل دائماً في السعي والتفتيش والطواف"⁽⁴⁾، وهو إنما يسعى فيعود من حيث بدأ، وهذه هي (الصورة العامة لانطلاقه الحائر)، ففي كل حالة حيرة ينطلق الشاعر في هذا الاتجاه الأفقي⁽⁵⁾، ليعود إلى نفسه عودة الصوفي⁽⁶⁾.

(1) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 145.

(2) السابق: 168.

(3) عباس، إحسان عباس، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر: 170.

(4) السابق: 171.

(5) إحسان يعني بالاتجاه الأفقي تردد الشاعر في البحث عن غايته بين البحر والدير والقصر والمقابر.

(6) نفسه: 171.

وحتى عندما حاول الشاعر أن يتّجه (اتجاهاً عامودياً إلى أعلى)⁽¹⁾ في قصيدته (نار القرى) وهي الوحيدة التي يصحّ عليها هذا الوصف، جاءت "من أكثر قصائده غموضاً، وأقربها إلى الرموز الصوفية"⁽²⁾، ولعلها من أغرب المحاولات التي أراد بها الشاعر أن ينقل معنى دقيقاً، ولكنها تظلّ قصيدةً فذةً من وجه آخر، "لأنها تطلّعنا على حقيقة أبي ماضي في صوفيته، إذ تُعرِّفنا أن تلك الصوفية كانت دائماً أرضيةً قريبة من واقع الحياة، وليس فيها تحليقٌ على أجنحة النور إلى عالم آخر"⁽³⁾.

وهكذا أدّى منهج إحسان في (الاستبطان) و (الاستقراء) و(قراءة النص من الداخل) إلى الكشف عن (حقيقة شخصية أبي ماضي) في أدقّ المعاني وأشدّها غموضاً، وهي حالة الصوفية في شعره، وإنما وصف إحسان حيرة إيليا بالصوفية، لأنها حالة "تُعاش فقط، وليس حالة يمكن الحديث عنها"⁽⁴⁾، فكان تعبيره عنها (فذاً)⁽⁵⁾ لا يُجاري.

وحين يقف الناقد عند انطلاقة أبي ماضي في صوفيته، تستثير اهتمامه علاقة الصورة بهذه الحركة النفسية، ويدرك "انسجام القصيدة كلّها في صورة كبرى، أما عنايته بالتصوير فإنها عناية جزئية، تكاد تكون مقصورةً على معاني العودة والانتكاس والتراجع"⁽⁶⁾، دون حال التقدّم والانطلاق.

(1) الاتجاه العمودي هو الذي يحاول الشاعر فيه أن يطير، ويتوجه إلى السماء، ويتخطى حدود العالم الحسّي المعتاد، بحثاً عن غايته.

(2) نفسه: 171.

(3) السابق: 173.

(4) التفتازاني، أبو الوفا الغنيمي (1979) مدخل إلى التصوف الإسلامي، القاهرة، دار الثقافة.

(5) ينظر: عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 134، 158.

(6) نفسه، ص 173.

وهو يُدرك ما لذلك من دلالة، فيُعبّر عنها قائلاً: "وفي كلّ هذه الصُّور إنّما يهتم بجانب التراجع في الحياة، ولذلك كانت صورُ الحطام هي التي تستأثر باهتمامه ... وهو لا يتعمّد تجديداً واستطرافاً في التشبيه، ولكنّ صورَه منظورة مكبرة. وتصويره للجانب الحزين المُحطّم من الحياة يكشف عن عمق الإحساس الرومانطيسي نحو الجمال الزائل من (كمنجة محطمة) أو (غابة مفقودة) أو تغيّر في النفس وفي مظاهر الحياة عامّة. ولما كانت صورَه نقلاً لموت العناصر الحيّة، فإنّ هذا يدلّ على ما لمشكلة الموت من أثرٍ بالغ في نفسه"⁽¹⁾.

وفي فهم إحسان للصورة، ندرك الفرق الذي يُقيمه بين الصورة الكبرى التي تجمع صور القصيدة الجزئية في انسجام، وبين أن تكون عناية الشاعر بالتصوير (عنايةً جزئية)، فانسجام القصيدة كلّها في صورةٍ كبرى، هو ما يضمن لها الانسجام في إطار حالة نفسية موحّدة، فالكيان الكلّي للصورة -فيما يرى إحسان- لا يكون منسجماً إلا إذا جاءت الفيوض النفسية هادرة نابضة من وراء كل صورةٍ جزئية في القصيدة⁽²⁾، وهذا ما يتيح للقارئ إدراك الحالة الشعورية التي يعانيتها الشاعر، ويؤهلّه لاستبطانها، فكأنّما يراها رأي العين، وكأنّها صورة أو مشهدٌ حقيقيٌّ يتمثّل أمامه.

وهذه السّمة سمةٌ صوفيّة، وفي هذا يقول إحسان في تعليقه على قصيدة أبي ماضي: (العنقاء): "الموضوع قديمٌ جداً. والفكرة التي تمثّل الحقيقة الشعرية هنا، وهي أن السعادة في داخل النفس لا في خارجها، قديمة أيضاً قدم النّصوّف. ولكن الجديد هو الموقف الشعري الممتدّ، من القلق والسعي الإيجابي، والظمأ الحقيقي

(1) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 174.

(2) ينظر: إحسان عباس، عبد الوهاب البياتي: دراسة في أباريق مهشمة، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية)، م3، ص 463.

الذي يخيّل إليك أن الشاعر قام حقاً بهذا الذي صوّره في سبيل البلوغ إلى السعادة. هذه الوقعة العاطفية، هذا الاندفاع في نغمات الألفاظ، هذه الصور، هذا الانسجام بين الألفاظ والحالة النفسية في تقليبها، مما يجعل الموضوع القديم، والفكرة القديمة موصولين بأنفسنا حتى حين ننكر على الشاعر رأيه وفلسفته⁽¹⁾.

ولعلّ إحساناً تَخَذَ من مزايا شعر أبي ماضي مقاييس جمالية قاس بها فنّ رفاقه، وأبرز هذه المزايا ما لخصه في نهاية دراسته بتتبع التطور التاريخي حيناً، واعتماد الصور في فهم شعره وتذوقه حيناً آخر، أو تتبّع نموه النفسي، أو محاكاة شعره إلى وحدة القصيدة ونموها⁽²⁾.

ومن أبرز سمات إيلياً في التجديد الشعري تحوّلُه بالقصيدة من "هيكل صناعي مجرد إلى قوّة عضوية نامية فأصبحت القصيدة لديه كلّاً متكاملًا ذا طول معيّن، ووحدة واحدة، وحياة متدرجة نامية ... خطوة جديدة لا لأنها معدومة النظير قبل أبي ماضي ولكن لأن الشاعر اعترف بها قاعدةً للشعر فأصبحت أجزاء قصيدته تابعة لجذعها الكبير الذي يتجه اتجاهاً طبيعياً في نموه، ولم تعد القصيدة أجزاءً مؤلفة على نحو من الترتيب والنظام"⁽³⁾، وإحسان -بهذا- مدركٌ لموقع الشاعر على خريطة الشعر العربي والأجنبي جملةً، والسمات التي ميّزت شعره فنياً عن شعر السابقين من الشعراء العرب أو الغرب، في القديم أو في الحديث، وهو (باستبطان) مشاعر إيليا وتجربته وصل إلى إدراك وحدة قصيدته ونموها، كما أنه (باستقراء) شعره (جملةً) لمس (القاعدة) التي انتظمت شعره كلّهُ.

(1) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 149.

(2) نفسه، ص 254، 255 .

(3) عباس، إحسان عباس، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 145 .

وإحسان لا يأبى التنوع في وزن القصيدة أو التغيير في قافيتها " إن كان لا يتعارض مع نموها وتدرجها، أو يساعد عليهما"⁽¹⁾، أمّا في تركيزه على (وحدة القصيدة ونموها)، فأبرز ما يُعنى به: (قوة النفس الشاعرة) التي تكشف عن (وحدة نفسية) حتى وإن كان (التناقض) هو السمة التعبيرية لدى الشاعر⁽²⁾، فالتناقض حينذاك " إنما يرمز إلى ظمناً حقيقي للاستقرار عند فلسفة واحدة"⁽³⁾ ووحدة القصيدة — إذ ذاك — وحدة نفسية " من نوع عجيب"⁽⁴⁾، وما يُلحّ إحسان في طلبه هو (صدق مشاعر الشاعر) مما يميز هذا الشاعر بصورة من نوع فريد، فتصف صراع النفس بين شتى الأحوال.

ولكن هذا (التناقض) يُعدّ مثليةً، إذا عجز الشاعر عن التعبير بـ (صدق) عن مشاعره، وفي ذلك يعلّق إحسان على قصيدة رشيد أيوب قائلاً: " لو أنه أحبّ واقع الدرويش حباً واقعياً، لسلم شعره من التناقض والتفكك في القصيدة الواحدة"⁽⁵⁾، أمّا في شعر نسيب عريضة فعطفه على الناس "خيالي، مجاله الحزن والألم والبكاء، وليست فيه حقيقة المشاركة بالفعل"⁽⁶⁾، فالصدق الفني صنو الصدق الواقعي، أو الشعوري، الذي يجعل الناقد معنياً بتجربة شعراء المهجر كونهم (يجسّدون مآنتهم من حقيقة واقعهم)⁽⁷⁾، وذلك ما جعله يصف تجربة رشيد أيوب بـ (النتاج الزائف)⁽⁸⁾، (المبهم)، الذي لا ينقل للمتلقّي (حقيقة ما يحسه الشاعر)⁽⁹⁾، فما

(1) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 146

(2) نفسه، ص 135

(3) ينظر: نفسه، ص 135

(4) نفسه، ص 135

(5) عباس، إحسان عباس، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 241

(6) نفسه، ص 97

(7) نفسه، ص 118

(8) نفسه، ص 234

(9) نفسه، ص 235

يُرَكِّزُ عليه إحسان هو حقيقة إحساس الشاعر ومشاعره، فصدق مشاعره هو ما يكفل لشعره نمواً طبيعياً، إلا أن غياب هذه المزية عند شاعر -مثل رشيد أيوب- يجعل قصيدته: مبهمة النطاق، مختلطة الأعضاء، متداخلة متشابكة، لا تميز فيها نمواً، ولا تجد لها رسماً داخلياً سليم الحدود⁽¹⁾، وهذا مما يفقد القصيدة وحدتها ونموها الطبيعي، لأن العاطفة فيها مصطنعة.

وهكذا كان اعتزال رشيد أيوب حياة المجتمع إلى حياة الترويض المنطلق، الذي لا تقيده حدود العالم المادي⁽²⁾، كما يصفه إحسان: "ليس ظاهرة طبيعية"⁽³⁾، فالحياة الشعرية بذلك لا تنمو نمواً طبيعياً، إذ ينفصم الشاعر -فجأة- عن المجتمع، "بعد أن كانت صلته به ذات خيوط واضحة، وإن كانت لا تتصف بالقوة"⁽⁴⁾.

ويرى الناقد أن من يقرأ ديوان رشيد الأول (الأيوبيات) -الذي يصور صلة الشاعر بالمجتمع في بداياتها- "لا بد له من أن يكبر، مع تغاضيه عن التعبير الشعري، تلك الروح التي تعشق الحرية وتجاهد في سبيلها"⁽⁵⁾، واللافت للنظر أن إحسان يسعى إلى تتبع النمو الطبيعي في شعر الشاعر، ولو جاء على أية صورة من صور (التعبير الشعري) أي أنه يهتم بالنمو الشعوري على حساب النمو التعبيري، إذ إن الشاعر قد يُعبّر -دونما قصد- عن خلل في شعوره واضطراب في حياته.

ولذا يستريح إحسان إلى بناء القصيدة، ووحدتها، ونموها، إذا جاء متناسباً عفويّاً، صادراً عن (اللاوعي)، حين لا يعاني الشاعر حشد الأفكار وتكلف صياغتها، ممّا يُقرب إلى حد بعيد بين الحقيقة الشعرية والحقيقة الواقعية، ويجعل الثأمهما من

(1) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 235

(2) ينظر: نفسه، ص 232

(3) نفسه، ص 230

(4) ينظر: نفسه، ص 230

(5) عباس، إحسان عباس، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 230

أسباب القوة لا الضعف⁽¹⁾، فهو يُفضل قصيدةً لرشيد أيوب "ينقل فيها القارئ إلى حالة من الحلم، دون مقدمات، والقارئ يحسب أنه مُحاط باليقظة من كل نواحيه، لأن الشاعر يتخيل نفسه في وطنه فعلاً، ويتحدث عن هذا الوطن كأنه يمرح فيه"⁽²⁾.

ولعل إحساناً يتمثل إبداع أيوب في هذا الموضوع على وجهٍ مخصوص، لأن الشاعر يُعبّر عن آلام الحنين إلى الوطن، والناقد مهتمٌ بصدق مشاعر الشاعر، وهذا الصدق يتجلى في تلقائية تعبيره وبساطته، "فإذا فقدت قصيدة الحنين عناصر البساطة والصدق، ولم تقم على طبيعة الحلم، وفقدت إلى جانب ذلك القوة في الاندفاع، فإنها قد تجئ قصيدةً مخففة، وإن افتنّ الشاعر في طريقة التعبير"⁽³⁾، والناقد يسمي لجوء الشعراء لصورٍ جديدة من التعبير⁽⁴⁾ بـ (التحيل الفني)، فغنائية رشيد أيوب ونغماته سترت ضعفه في التعبير، ولم تستر ضعفه في المعنى وفي بناء القصيدة⁽⁵⁾.

وعناصر التعبير إنما تكتسب قيمتها، حين يستطيع الشاعر أن ينقل إلينا - من خلالها - شعوراً واحداً عميقاً، وأن يبعث في قصيدته حياةً ناميةً "تستمدّ نموها من نموّ إحساسات الشاعر، وهكذا فترتد أسلوب نسيب عريضة بين نداء، وتعجب، وعرض، وتحضيض، واستفهام، هو ما نمّ عن شخصيته الحائرة، المشدوّهة إزاء كل موقف جديد"⁽⁷⁾، وهذه الحيرة هي التي حفظت لـ (طاقته الشعرية) استمرارها، لأنها كانت مصدر الشعر في نفسه، وما ينتظم كافة مشاعره في شعره كله، ويثور في ذهن الناقد إحسان تساؤل حول إمكانية (تحول) نسيب بأسلوبه لو تحول اتجاهه الفكري وغدا

(1) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 239، 240.

(2) نفسه، ص 120.

(3) نفسه، ص 121.

(4) مثل: للحكية القصيرة، الأسلوب القصصي، والسرد دون ميل درامي واضح، (ينظر: نفسه، ص 243).

(5) ينظر: نفسه، ص 243.

(6) نفسه، ص 246.

(7) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 210، 211.

اتجاهاً واقعياً بعيداً عن الحيرة، ولكنه يعود ليقول: "أكبرُ الظنُّ أنَّ الطاقة الشعرية عنده كانت ستتضب أو تجفّ، وأنه ظلّ شاعراً عهداً أن كانت سحب الحيرة تظلمه وتمشي في ركابه حيث سار"⁽¹⁾، ولولاها "لظّلت الطاقة الشعرية عنده، كامنّة في مستقرها، وصاحبها قانع ببعض أنواع الزفرات والتعبيرات الحسيّة"⁽²⁾.

وإحسان هنا مهتمٌّ بمصدر الطاقة الشعرية، وهو كما يرى (الانفعال القوي)، ويؤمن بنموه وإمكانية تحوله تبعاً لنمو مشاعر الشاعر، وتحولها من اتّجاهٍ لاتّجاه، وهذه رؤية رومانسية في مجال النقد. ولأن الشعر عند نذرة حداد يصدر عن الاغتراب وما ينجم عنه من مشاعر حسّ، ولأنه يقتصر على هذا المصدر في شعره، فقد جاء شعره كذلك خالياً إلا من عنصرٍ واحد، فلا يرى فيه القارئ حومة الصراع "فحسّ كأنه يوقف نمو القصيدة عامداً لأنه يكره أن يطالعك بمفاجأة هنا والتواء هناك"⁽³⁾. أما تتبّع إحسان لأسلوب نعيمة في شعره، فقد كشف له عن مظاهر الثبات الفلسفي في فكره، فـ "القاعدة الفلسفية في شعره سليمة، وإن كان القلب العاطفي يغير أحياناً من قسماتها"⁽⁴⁾، ولذا حكم إحسان على شعر نعيمة بأنه يجري مجرى النثر⁽⁵⁾، أما ما يميز نعيمة على وجهٍ مخصوص فهو أنه "يكاد يبدو على وعي تام بهيكل قصيدته قبل أن يأخذ في النظم"⁽⁶⁾، وإحسان يستل على ذلك من ملاحظته أسلوب (الخيال القياسي) الذي يتبناه نعيمة، والخيال القياسي هو ما يُعبّر عنه إحسان بقوله: "إذ يكفيه أن يعلّق بحالة ما، حتى يقيس عليها الحالات الأخرى، فعندما وقع على معنى احتجاب النجوم وراء الغيوم، اشتق منه بطريق القياس وجود المروج تحت الثلوج، ثم التواء في الداء ثم الحياة في

(1) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 215.

(2) نفسه، ص 223.

(3) عباس، إحسان عباس، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 223.

(4) نفسه، ص 189.

(5) ينظر: نفسه، ص 182.

(6) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 187.

الحد⁽¹⁾، فأسلوب القياس صادرٌ عن وعي، والشاعر لذا يهتم بترتيب أجزاء القصيدة، وفق ما يخدم فكرته التي يعبر عنها.

ويحرص الناقد على النمو الطبيعي للقصيدة، وهذا الحرص يدفعه لتفضيل العنصر الدرامي على العنصر السردى في القصيدة، فقيام القصيدة على الصراع الدرامي هو الذي يدع للبذور فرصة النمو، ويحقق الوحدة العضوية النامية⁽²⁾، والوحدة العضوية النامية لا تتوقف في نظره على عنصر التعبير الفني، بل تشمل إلى جانب ذلك — فلسفة الشاعر ونظرته إلى الحياة.

ولعلّه حين يُراوح بين الحكم العاطفي الانفعالي، والتقويم المنطقي العقلاني في أحكامه، إنما يعكس على الشاعر الطريقة التي اتخذها في قصيدته⁽³⁾، فحين بدأ جبران مواكبه بذكر التفاوت بين الناس وعدم المساواة كان بذلك يُوهم أنه يتدرّج بقصيدته تدرّجاً موضوعياً⁽⁴⁾، أي أنه ينتقل من شئ لشيء بمنطق، وأساس الانتخاب في خياراته يوحى بأنه بنى القصيدة بناءً إرادياً واعياً.

ويتجلّى واضحاً كم يضيق إحسان بصلابة البناء الفني وتحكمه في مشاعر الشاعر، إذ يقول: "ولكنّه — فيما يبدو لنا — لم يستطع أن يخضع الشكل لرغبته"⁽⁵⁾، فالحجم ضاق في بعض الموضوعات عن استيعابها، وألجأه إلى أن ينطلق وراء هذه الحدود⁽⁶⁾ التي ألزم بها نفسه.

(1) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 187.

(2) نفسه، ص 155

(3) فكل مؤلف يبسط لمن يريد أن يكشفه المبادئ اللازمة للحكم عليه، ينظر: الشايب، أحمد (1999) أصول النقد الأدبي الحديث، ط10، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ص 149.

(4) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 46.

(5) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 45.

(6) ينظر: نفسه، ص 45.

وإحسان مدركٌ لعظمة قصيدة (المواكب)، لأنها غدت نبراساً فلسفياً لشعراء المهجر، كما كانت "أبعد القصائد أثراً في ذلك الشعر"⁽¹⁾، لأنها (قصيدة الحياة)، وقد كان حريّاً به أن يتناولها تناولاً رومانسياً، ولكنه أملى على الشاعر، ما أملاه الشاعر على نفسه حين (ضيق النطاق)، وأوهم القارئ أنه (يتدرج بقصيدته تدرجاً موضوعياً)، وأنه (بنى القصيدة بناءً إرادياً واعياً)⁽²⁾، وقد كانت (المعاني العميقة) في قصيدة جبران "أصلب من أن تخضع لهذا النطاق المحدود"⁽³⁾ الذي أخضعها له قسراً، مع أنه ذلك "الفتى الرومانطيقي"⁽⁴⁾، فإذا كان "يناضل اللغة والعمق والصور والشكل الخارجي الصارم سهلاً علينا أن نفهم لم اعتور القصيدة كثير من القصور في الأسلوب، وفي الدقة، حتى تراوح جبران فيها بين السمو والركاكة"⁽⁵⁾.

فالشاعر حين (يناضل)، أو يحاول أن يصنّب أجزاء القصيدة في قوالب متشابهة، إنما يضيق على نفسه النطاق⁽⁶⁾، فإن كان يناضل فهو (يتكلّف)، وهذا لا يخفى على ذوق إحسان وإحساسه الشعري، وإحسان ضدّ هذا التضيق، كما أنه مدركٌ لتلقائية الشاعر في بناء قصيدته، ودور ذلك في تقريبها إلى عاطفة القارئ، ليحسّ بأن تجربة الشاعر إنما هي تجربته.

وحين يرى إحسان أن جبران يتدرّج بقصيدته تدرجاً موضوعياً، ويترتب موضوعاتها ترتيباً يُوحى بأنه بنى القصيدة بناءً إرادياً واعياً⁽⁷⁾، فإنّه يُحاسبه

(1) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 41.

(2) ينظر: نفسه، ص 46.

(3) نفسه، ص 47.

(4) عباس، إحسان عباس، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 43.

(5) نفسه، ص 47.

(6) ينظر: نفسه، ص 46.

(7) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 46.

حساباً آخر، حساباً واعياً منطقياً، مُركّزاً على أهمية التجربة الحقيقية التلقائية، آخذاً عليه أنه صنّف الأمور التي يودّ أن يتحدّث عنها تصنيفاً اعتبارياً، ولم يُراعِ فلسفة معينة في الترتيب⁽¹⁾.

كذلك فعَل مع نُعيمة في قصيدته: (الخير والشر)، التي تمثّل مناجاةً بين شيطان وملاك، في حديثٍ أخويٍّ حميم (أليس أنا توأمان)، (إن ينسني الناس أتتسى أخاك!):

| | |
|------------------------------|--------------------------------------|
| فأطرق ابن النور مُسترجعاً | في نفسه ذكرى زمانٍ قديمٍ |
| واغرورقت عيناه لمّا انحنى | مستغفراً وعانق ابن الجحيم |
| وقال أيّ بلّ ألفُ أيّ يا أخي | من نارك الحرّى أتاني النعيم |
| وحلّق الاثنان جنباً إلى جنبٍ | وطارا بين وشي السّديم ⁽²⁾ |

ويُعلّق الناقد على (طيرانهما بين وشي السّديم) بأنه: "أمرٌ غير مفهوم"، يتغاضى عن هذه "الخطرة الشعرية"⁽³⁾، ثمّ يُعقّب بقوله: (نعجز عن إدراك ذلك في حدود واقعنا المادي)⁽⁴⁾، ويصف تلك الخطرات بـ"حالات التجريد التي يعزّ على البشر إدراكها والناقد هنا لا يفقد الإحساس بالرومانسية، فيطالب بأن يفهم المعاني الشعرية ويدركها في حدود الواقع المادي، بل يُحاكم نُعيمة بناءً على أسلوبه، وطريقته التي عودنا إيّاها في شعره، فهو في شعره عادةً أشبه بالناثر الذي يصوغ

(1) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 46.

(2) عباس، إحسان عباس، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 50.

(3) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 57.

(4) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 48.

الذي يصوغ الوعي معظم تأملاته، ويتحكم في طريقة تعبيره عنها، على طريقة النثر في استيعاب أجزاء الموضوع كاملةً بترتيب وتفصيل قد يغني عنه الوَمْضُ السريع الخاطف⁽¹⁾، وعلينا أن ندرك أن إحساناً بهذا يبحث عن شخصية خاصة بالشاعر، وصورة مميزة له في شعره كله. ويحاكمه بحسب طريقته التي ارتضاها هو وسنته التي استنتها، ويحاسبه إذا خرج عنها، وإحسان كذلك صاحب حس رومانسي قوي يتحكم في أحكامه⁽²⁾، فهو يعرض تجربة الشاعر -حين يتكلف المشاعر الرومانسية تكلفاً- في معرض السخرية.

ولنستبين إلى أي مدى يتجنى قارئ النقد، حين يحاكم تعبير الناقد، إذا كان الناقد نفسه شاعراً وإذا كان يتصدى بالحكم على شعر قريب إلى تجربته الشعرية، أعرض هنا لرأي عبد اللطيف شرارة في كتابه: (إيليا أبو ماضي.. دراسة تحليلية)، فهو يلمح تفسيراً لرأي إحسان في نمو شعر أبي ماضي على غير الوجه الذي أراده إحسان وعني به، فشرارة -بعد تأمل سيرة حياة أبي ماضي وتنقله بين أوطان أربعة دون أن يهدأ أو يطمئن - يرى أن هذا هو السبب الرئيس فيما أسماه إحسان (فقدان التدرج المتطور في شعر أبي ماضي)، وشرارة إنما يبدأ من (خارج النص) من حياة أبي ماضي، ويقوده ذلك إلى الحكم على (داخل النص)، وتبين سماته الفنية وطريقة أبي ماضي الشعرية، أما إحسان فنوع قراءته مختلف، إنه يبدأ من (داخل النص)، ولا يتجه إلى ما هو (خارج النص) إلا بوحى من النص نفسه، فشرارة يقول: "هذا التجوال الفكري - العاطفي (لإيليا بين أربعة أوطان)، أو هذا التنقل الفريد من نوعه، هو الذي أساء إلى انسجام أسلوبه، إن في التفكير، وإن في التعبير وهو هو الذي حمل الناقلين الدكتورين محمد يوسف نجم

(1) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 178 - 183.

(2) ينظر: عباس، بكر، إحسان عباس والبحث عن البطل، (ضمن: دراسات عربية وإسلامية، تحرير: وداد القاضي)، ص 3.

وإحسان عباس، على تصوير أبي ماضي (فاقدًا) ذلك النوع من (التدرج المتطور في شعره) وتصوره في عراك مع قديم لم يسطع أن يخلص منه، وجديد لم يملك أن يذوب فيه، دون أن يلاحظ أثر الأجواء والمناخات المتنوعة التي تقلبت فيها شخصيته كإنسان، وهي في طور التكون⁽¹⁾.

وإحسان لا ينفي أثر البيئة في شعر الشاعر، لكنه لا يخلص إلى ذلك إلا بوحى من شعر الشاعر نفسه، وهو يدرس (تأثير البيئة فيه) ويضيف إلى ذلك (تأثيرها به)، فكيف تتأثر البيئة بشعر الشاعر!

إنّ تأثرها هو في أنه يتقبلها على وجه خاص، وينقلها على (صورة فريدة) لا تشبه تصوير غيره لها، يقول إحسان في ذلك: "لما كان الأدب مرآة الشخصية والبيئة، والتعبير الصادق عن وقوع الحياة المحيطة على وجدان الكاتب وتأثيرها فيه وتأثرها به، وجب علينا أن نتبين صورة هذه الحياة، كما جلاها لنا أدباء اليقظة"⁽²⁾، والصدق الذي يطالب به إحسان هو الصدق في التعبير عن وقع الحياة المحيطة على قلب الشاعر فالشعر إنما هو فنّ تعبيرى، "ينقل حقائق الحياة وأحوال النفس الإنسانية على نحو خاص يُبرز شخصية صاحبه"⁽³⁾.

أمّا (فقدان التطور المتدرج) في شعر أبي ماضي، فهو ما أشرنا له سابقاً حين عرضنا لنظرة إحسان إلى (تناقض) في شعره، فهذا التناقض لم يسئ إلى انسجام أسلوب أبي ماضي في التفكير وفي التعبير، ولكنه أكسب أسلوبه ميزة

(1) شرارة، عبد اللطيف (1965) إيليا أبو ماضي: دراسة تحليلية، بيروت، دار صادر، ص 19.

(2) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 19

(3) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 145

خاصة، كشفت عما في نتاجه من "وحدة نفسية من وجه عجيب"⁽¹⁾، والعجيب أنها تتجلى من خلال التّوَع والاختلاف.

وإيليا أبو ماضي — كما يرى إحسان — لا يعارك القديم، ويتوق إلى الخلاص منه، ولا هو بمعزل عن الجديد (الذي لم يَنب فيه)، فشخصيته لا تتّضح في اتّجاهه للقديم، "ولم تكن له طريقة شعرية مستقلة"⁽²⁾، أما في الاتجاه الجديد فقد كان (عدمُ نوبانه فيه) اختياره هو "حين أثر أن يستقلّ بمذهبه، على أن يذوب في الدعوة الجديدة التي حمل لواءها جبران"⁽³⁾.

والتعبير عن فلسفته "لم يكن قد اتخذ شكلاً مميزاً متفرداً"⁽⁴⁾، وليس هذا مما أساء إلى انسجام أسلوبه العاطفي والفكري، بل هو سمةٌ لتطوّر طريقته الشعرية الخاصة حسب. والمزايا الجليّة للشعر بصفةٍ عامّة هي التي "تُفرّدُ واحداً من الشعراء عن الآخرين وتُميّزه، ولو كان الاثنان من مدرسة واحدة"⁽⁵⁾، فشخصيّة إيليا الشعرية في نموها مما طبع نظرته للحياة بطابع خاص، وليس ذلك ممّا يتّضح عند مَنْ يرى جلية الأمر في أنه "لم يكن لأبي ماضي يدٌ في هذا التفاوت، ولا كان للاتجاهات الأدبية، ووعيتها خاصة- أثرٌ في تكوينه، وإنما هو تفاوت الأجواء أو "الأوطان" التي مرّت بها أيام الشاعر، وطبع كلّ شخصيته، في كل ما صدر عنها، بطابعه"⁽⁶⁾.

(1) نفسه، ص 13

(2) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 142

(3) نفسه، ص 136.

(4) نفسه، ص 143

(5) نفسه، ص 144

(6) شرارة، عبد اللطيف، إيليا أبو ماضي.. دراسة تحليلية، ص 20

وبعد، فإن التأمل في منهج إحسان في قراءة الشعر عموماً، والشعر المهجري خاصةً، يكشف عن ميله التلقائي للرومانسية، فهو "يتنوق الشعر من خلال هذه النزعة الرومانتيكية"⁽¹⁾، التي أثرت في شعره أيضاً لكنها لم تطف على ثقافته الخصبة التي تهيأت له منذ فترة مبكرة من حياته ومنحت شعره العمق الذي افتقده عند من الشعراء الرومانتيكيين الذين اكتفوا بالتعبير الساذج عن عواطفهم ومشاعرهم"⁽²⁾.

ثم يهتم إحسان بتمييز الشاعر -الذي يدرسه- وخصوصيته، ويبحث في موقف الشاعر في شعره⁽³⁾، مستنبطاً (صورة الشاعر الخاصة)، تطوره الفني باستقراء كافة نتاجه ومتابعة تطوره الفني (المنهج التاريخي)، وملاحظة نموه النفسي في إطار اجتماعي (المنهج النفسي)، واستبطان شخصية الشاعر من خلال السيرة (منهج سانت بييف⁽⁴⁾)، وموقعه من حركة الشعر الحديث، وتميزه بصورة خاصة عن طريق موازنة شعره بالشعر العربي، أو مقارنته بالشعر العالمي، وهذه المنطلقات في القراءة تمثل وجوه التجديد للمذهب الرومانسي الذي اتسعت حدوده فشملت قضايا الأدب وميادينه المختلفة إضافة إلى حياة المبدع وتطوره⁽⁵⁾، ويضاف إلى تلك المناهج منهج القراءة الشمولية للنص الشعري الذي لا يكتفي بقراءة النص الواحد، بل يمتد إلى قراءة شعر الشاعر كله، لتظهر صورة تطوره

(1) السعافين، إبراهيم، إحسان عباس: ناقد بلا ضفاف، ص 137.

(2) ينظر: السعافين، إبراهيم، إحسان عباس بين الرعوية والرؤية الرومانتيكية مقدمة في قراءة شعره، ضمن: (في محراب المعرفة دراسات مهداة إلى إحسان عباس)، تحرير: إبراهيم السعافين، ط1، بيروت، دار صادر، ص15.

(3) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 145

(4) ينظر: هلال، محمد غنيمي، الرومانتيكية، القاهرة، دار الثقافة، ص 233.

(5) هلال، محمد غنيمي، الرومانتيكية، القاهرة، دار الثقافة، ص 235، 236.

وموقع العناصر الفنية في هذا التطور⁽¹⁾، ولذلك اتّسمت منهجيّته بالتكامل والتوفيق بين مناهج متعدّدة.

3. السيّاب - الإدراك الجمالي والظروف السياقية (1969م):

سيطرت على إحسان عباس -إتّان دراسته للسيّاب- هواجسُ عامّةٌ وخاصّةٌ أحاطت بالأمة العربية إثر نكسة حزيران 1967م، فكانت دراسته تعرّفاً إلى أبعاد تجربته التي تُمثّل أزمة الشاعر العربي المعاصر، حين تتازعه البحث عن الوطن، والهوية، والانتماء، والسّعي إلى الظهور، وضعفٌ عارمٌ إزاء ذلك كله، أمّا منطلقه النقدي⁽²⁾ فلا يتخطّى النظر في تجربة الشاعر⁽³⁾، ولا أدلّ على ذلك من العنوان الرئيسي للدراسة: (السيّاب: دراسة في حياته وشعره)، فهي ليست دراسة حياته وشعره بصورة عامة دون هدفٍ محدّدٍ مسبقاً، إنما هي (دراسة في) بتعبير ينمّ عن الخصوصية في الدلالة، أي قراءة من زاوية نظرٍ محدّدة، هي تجربةُ الشاعر.

وتدلّ العناوين الفرعية على ذلك: (البحث عن النخلة، البحث عن الملحمة، تجلي إرم، سلال الصبار في بابل، عولس يكتب مذكراته)، فذلك تتّبع لتجربة السيّاب الشعرية في نموها، وفي تعبيرها عن قضايا الإنسان في عصره، بطريقة

(1) ينظر: السعافين، إبراهيم، إحسان عباس ناقد بلا ضفاف، ص 153.

(2) إحسان يرى أن إدراك موقع انطلاق الكاتب في كتاباته هو السبيل إلى فهمها، (ينظر: أبو شاور، رشاد، مقابلة مع إحسان عباس، ضمن: شؤون عربية، عدد 20، 1982م)، ص 330.

(3) ينظر: عباس، إحسان (1992) بدر شاكر السيّاب: دراسة في حياته وشعره، ط6، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 6 .

فنية يتجاوز بها أساليب ذلك العصر⁽¹⁾، مؤكداً أنه -بأختياره السياب موضوعاً للدراسة- يستحوذ على اهتمام القارئ بتتبع سيرة كان بطلها ممن لهم مشاركة في التعبير عن بعض الأحداث التي مرت بالأمة العربية⁽²⁾.

فما يسترعي اهتمامه هنا هو التجربة التي عاناها الشاعر، وعبر عنها شعراً في إطار الدراسة التحليلية التي تنظر إلى الجزئيات من خلال الكل، ثم إلى الكل في صورة وحدة متكاملة⁽³⁾، والجزئيات هنا تتمثل في الحقبة التاريخية التي عاشها، والبيئة المكانية التي درج فيها، والمجتمع الذي فر منه وإليه، والظروف التي ألمت به، وأثر ذلك كله في شخصيته ونفسيته وفنه، أما الوحدة المتكاملة التي تضم هذه الجزئيات فهي (التجربة الشعرية) للسياب، وموقعها في تاريخ التجربة الشعرية العربية.

فهو في قراءة تلك التجربة يمزج بين عدد من المداخل، فلا يهمل الاعتماد على النقد الخارجي (متمثلاً في المدخل التاريخي والاجتماعي والإيديولوجي والنفسي)، غير أنه يضيف إليه النقد الداخلي (النصّي)⁽⁴⁾.

• الشعر والسيرة :

ودراسة السيرة يفرضها العنوان الرئيس للكتاب مثلما سبق أن أشرت، وقد تراءى لبعضهم أن نقده لبدر الإنسان أكثر من نقده لشعره، وذلك ما عبر عنه شكري عياد بقوله: "إن التحليل الفني لشعر بدر يكاد يتوارى خلف التفسير

(1) ينظر: عباس، إحسان (1992) بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، ص 299 .

(2) ينظر: عباس، إحسان، (1996) فن السيرة، ط1، بيروت، دار صادر، عمان، دار الشروق، ص96.

(3) ينظر: عباس، إحسان، النقد العربي القديم من خلال مفهومات النقد الحديث، (ضمن: إحسان عباس

أوراق مبعثرة: بحوث ودراسات في الثقافة والتاريخ والأدب والنقد الأدبي، جمعها وعلق عليها:

عباس عبد الحليم عباس)، ط1، إربد، عالم الكتب الحديث، ص 74 .

(4) ينظر: خليل، إبراهيم، تحولات النص، 21، 22.

النفسي⁽¹⁾، ويردُّ ذلك إلى أن كلا الباحثين "التفسير النفسي والتحليل الفني وجهان لحقيقة واحدة هي التجربة الإنسانية كما تتجسّد في معاناة شخصية"⁽²⁾، وذلك -فيما أرى- جاء طبيعياً في الوقت الذي أنجز فيه إحسان دراسته هذه، ففكر إحسان النقدي لا يقتصر على فن الشعر فيحاكمه جمالياً فحسب، بل يتعدّاه إلى مهمة الشاعر ورسالته التي ينبغي أن يعيش لها ويلتزم بها، وربما ينمّ كذلك عن فكر الناقد والتزامه في أحكامه.

ففكر إحسان النقدي لا يقتصر على الشعر فنّاً جمالياً حسّب، بل يتعدّاه إلى الشعر رسالةً والتزاماً، وإلى النقد قيادةً وتوجيهاً، فغايته من عرض سيرة السياب تصويرُ أزمة الشاعر المعاصر، وفي هذا يقول: "وحسب الشاعر الحديث خيبة أن يتحدث عن ضياع الحياة الروحية وعن سيطرة المادة على الروح وهو جائع إلى بلغة من طعام، وأمتّه فقيرةً إلى كل سلاح مادّي تردّ به عن نفسها عدوان الصهيونية والاستعمار"⁽³⁾، فهو يوحى هنا بالدرس الخلقي، ويُقدّم للقراء - وللشعراء على وجهٍ مخصوص - مثلاً حياً من أنفسهم⁽⁴⁾، بغية توضيح الطريق أمامهم، وتبصيرهم بواجبهم تجاه أمتهم، فالشاعر لن ينجح في عالمنا الحديث، "إلا حين يكون شاعراً مفكراً في آن"⁽⁵⁾، وما حرص عليه إحسان هو ألا تكون رؤية المفكر العربي محدودةً ضيقة الأفق، أو نابغة من مرجعية انتمائه الحزبي فحسب.

(1) عياد، شكري، إحسان عباس في نقد الشعر العربي المعاصر، (ضمن: في محراب المعرفة، تحرير: إبراهيم السعافين)، ص 203.

(2) نفسه، الصفحة نفسها.

(3) عباس، إحسان، السياب دراسة في حياته وشعره، ص 306 .

(4) ينظر: عباس، إحسان، فن السيرة، ص 90 .

(5) عباس، إحسان، السياب دراسة في حياته وشعره، ص 306 .

وإحسان يسعى إلى تصوير الأزمة التي يعيشها الشاعر في العصر الحديث بين واجب نضالي قومي يساور أفكاره، وشهوة عارمة للتعلق بمغريات الحياة، فالناقد — في عرضه لسيرة السياب يتغلغل إلى أعماق تجربته، ويعرض كيف كان فنه الشعري تمثيلاً للصراع في نفسيته، وخلال ذلك تتجلى شخصية إحسان الناقد المفكر الشاعر فيما يقبله أو يرفضه، ولعلّ هذا ما كان يعنيه بالقراءة من الداخل، فهي قراءة من داخل حقائق التاريخ، ومن داخل الشاعر، ومن خلال تجربته.

وكتابة السيرة تراوح بين العلم والفن، فمن العلم أدواته ومنهجيته، ومن الفن وحيه وتداعياته، أمّا الأدوات التي اعتمدها إحسان في كتابته، فهي ممّا يدخل في باب العلم، وأهمّها: الشهادات الشفوية، والوثائق الخطية من رسائل الشاعر، ومذكراته، ومسودّات قصائده التي قدّمها له كثيرون ممن عرفوا السياب وعاشروه، وهذا ما يلزم كاتب السيرة لموازنة ما يواجهه من تناقض في أخبار الشاعر المختلفة⁽¹⁾.

ولأن إحساناً مؤمناً بأن على كاتب السيرة أن يُنصف التاريخ⁽²⁾، وألا يكتفي بالشعر الذي قد يشوّه الحقائق، ويُباعد بيننا وبين الصدق التاريخي⁽³⁾، ولأنه يرى أن شعر السياب جزء من الحركة الكلية في التطور الجماعي، وعامل مهم في تلك الحركة⁽⁴⁾، فهو مهتم بدراسته على "مجلى من الحقائق التاريخية"⁽⁵⁾، وإحسان يدرك أنه — باختياريه للسياب — إنما يسعى إلى إثبات الصلة بين حقائق التاريخ، وحقائق الفن الصادق اللتين صاغتا تجربة الشاعر الشعرية بنموّها وتطورها.

(1) ينظر: عباس، إحسان، فن السيرة، ص 71، 72.

(2) ينظر: نفسه، ص 79.

(3) ينظر: نفسه، ص 82.

(4) ينظر: عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 5.

(5) نفسه، ص 5.

وهو لهذا مهمّ بعرض الحقائق التاريخية كما وقعت، وإن كانت مما خفي أو أبهم على الكثيرين، من ذلك وصفه للدور الذي قامت به الجامعة العربية في حرب فلسطين عام (1948م): "حين طلبت إلى الجيوش العربية أن تدخل فلسطين محاربة؛ وجازت الخدعة على الجيوش وقادتها، إذ كانوا رغم قلة معدّاتهم وفساد أسلحتهم وضعف تدريبهم وبُعد بعضهم عن مراكز التموين والإمداد يظنون أنهم يقومون بمهمة مقدسة، غير عارفين بالدور الخسيس الذي كان يمثله رجال السياسة العليا في كل بلد عربي. ولذلك كان دخولهم -من الناحية العملية- ترسيخاً للحدود التي رسمها مشروع التقسيم، ثم حدثت خيانات وتنازلات -شهودها بين الأحياء كثيرون- أضافت إلى إسرائيل مناطق أخرى لم يكن مشروع التقسيم ... يمنحها لها"⁽¹⁾!

أما القراءة التي اتبعتها إحسان هنا، فهي القراءة الموضوعية، التي لا تستغل العواطف الذاتية مجردة عن أسبابها في سبيل الحكم على شعر الشاعر وحياته⁽²⁾، كما أنها لا تحجب شخصية الناقد، ولا تسوق الحكم النقدي خاوياً من الانفعال والحياة، ولأنها دراسة علمية فهي تقود إلى الحكم بالوسائل المقنعة التي تتيح للقارئ تمثل النتائج ذاتها، التي توصل إليها الناقد.

ومن سمات هذه القراءة الموضوعية في السيرة أنها لا تسوق الحكم ابتداءً ثم تدلّ عليه، بل تراعي تطور تجربة الشاعر زمنياً⁽³⁾، وهو ما التزم به إحسان حين بدأ وصّف السيّاب بقوله: "غلامٌ ضالّ نحيل كأنه قصبه"⁽⁴⁾، ثم تتبع تطوره أو

(1) ينظر: عباس، إحسان، بدر شاكر السيّاب دراسة في حياته وشعره، ص 73 .

(2) ينظر: نفسه، ص 310 .

(3) ينظر: عباس، إحسان، فن السيرة، ص 89، 90 .

(4) عباس، إحسان، بدر شاكر السيّاب دراسة في حياته وشعره، ص 15 .

تراجعه نفسياً وفنياً حتى وقف على عدد من قصائده التي تجعل منه شاعراً مقدماً بين أقرانه أصحاب هذا اللون من الشعر⁽¹⁾.

وأبرز مزايا الفن في هذه السيرة هي طريقة عرضها وبنائها⁽²⁾، فهي قائمة على خطة معينة، للوصول إلى غاية محدّدة⁽³⁾، هي: التجربة الشعرية للشاعر، وتقوم هذه الخطة على ملاحظة النمو والتطور والتغير من خلال رموز اختارها إحسان للدلالة على مراحل نمو شعر الشاعر.

والمرحلة الأولى هي: (البحث عن النخلة) كما شاء إحسان أن يسميها، وهي نوعٌ من المفارقة الساخرة، فالنخلة "شاهرة فارعة لا تتطلب بحثاً"، غير أن السياب تردّد طويلاً في البحث عنها بين القيم التي يفرضها عليه فنه — كونه شاعراً مهتماً بجمهور القراء — وما يمليه عليه الواقع — كونه أحد أعضاء الحزب الشيوعي يفيد من معنائه، ممّا أضعف انتماءه الوطني، فخلق ذلك في نفسه ازدواجاً بين قيم الواقع وقيم الفن، وظلّ هذا الازدواج قائماً في نفسه، وتجلّى من خلال تردّد فنه وتفاوته في موضوعاته (بين الانتماء الوطني والانتماء الشيوعي)، واتجاهاته (بين الشكل القديم والجديد)، ومستوياته (بين القوة الانفعالية والضعف في التعبير).

والمرحلة الثانية يرمز إليها بـ(البحث عن الملحمة)، وهو فيها ما زال يتردد نفسياً وفنياً في البحث عن بديل فني للنخلة، أمّا المرحلة الثالثة فوسّمها بـ(تجلّي إرم)، أو هي (مرحلة الكشف)⁽⁴⁾ بالمصطلح الصوفي الذي يعني أن

(1) ينظر: عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 307 .

(2) ينظر: عباس، إحسان، فن السيرة، ص 79، 84 .

(3) ينظر: نفسه، ص 85 .

(4) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 302 .

الشاعر قد اهتدى إلى ما كان يبحث عنه، أو إلى ما كان إحسان نفسه يرجوه في الشاعر المعاصر حين "أحسن بالأم وطنه الكبير (البلاد العربية) بعد أن طال انفصاله عنه"⁽¹⁾، فكان (انفصام الرابطة الحزبية) واتجاه الشاعر (نحو القومية) من أهم الموضوعات التي عرضها إحسان ضمن فترة التجلي والنضج.

واختار إحسان للمرحلة التالية اسم: (سلال الصبار في بابل)، وللمرحلة الأخيرة رمز: (عولس يكتب مذكراته) فتجربته الشعرية -عقب تجليها واكتمالها ووصولها إلى الذروة- تضمحل وتصبح صورة "ليائس يكتب مذكراته ويستعيد الماضي ويضجر من اليوم وينتظر المعجزة، ورموز إحسان مستمدة من الأساطير، لأن السياب اختار أن يرى نفسه من خلال الأساطير"⁽²⁾، فبناء إحسان لهيكل عرض سيرة الشاعر منسجم مع رموز الشاعر. ومن عناصر الفن في السيرة أنها تعبيرٌ عن ذاتية كاتبها، ولأن القراءة عموماً "عملية خلق من القارئ بتوجيه من المؤلف"⁽³⁾.

واختيار الكاتب لسيرة ما، يؤكد تقبُّله لها، أو إعجابه بها، كونها تعجب روح العصر ونزعات القراء، أو تثير لديه رغبة ذاتية⁽⁴⁾، ربما في ذلك الأوان بالتحديد، وللكاتب إذا كان ناقدًا، وبالأحرى إذا كان شاعرًا، أن يتقمَّص التجربة الشعرية، فيحكم على شعر الشاعر من داخل تجربته، وذاتيه إحسان تبرز بشكل واضح من خلال تعليقاته.

(1) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 180 .

(2) ينظر: عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 179، 180 .

(3) سارتر، جان بول (1961) ما الألب، ترجمة: محمد غنيمي هلال، لقاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص 48.

(4) ينظر: عباس، إحسان، فن السيرة، ص 75 .

وفن السيرة يُنرج تحت باب (الأدب التفسيري)، وإحسان في دراسته لحياة السياب وشعره يتجاوز دور المفسر المستكشف لأشياء وأشخاص وُجدوا في الحقيقة⁽¹⁾، إلى دور الخلاق الذي يُبرز ما يقرأه إلى " عالم الوجود بتقويمه أو إخراجها في صورة من الصور بناء على ما يُدركه منه حين يفهم مواطن إيحائه"⁽²⁾، فجهد إحسان في عرض سيرة السياب (الحياتية والشعرية) تضمنت تقويمه لها من الجانب الإيديولوجي والفني إضافة إلى إخراجها فيما يشبه الشريط السينمائي عبر مواقف: (البحث عن النخلة، البحث عن الملحمة، ...عولس يكتب مذكراته) وهذه العناوين تؤكد إدراكه وفهمه لإحياءات مواقف السياب في حياته وفي شعره.

وعملية الخلق تستلزم أن يفرض الفنان ذاتيته على ما أنتجه، ويتبدى هذا في عرض إحسان لرأيه في انتماء السياب للحزب الشيوعي⁽³⁾، فهو لم يكن يؤيد الشيوعيين في موقفهم من القضية الفلسطينية، وهو ما جعله يسمي فترة انفصال السياب عن الحزب الشيوعي فترة (النضج) أو (التجلي)، وكانت استجابة السياب فيها للقومية إخلاصاً " لمشاعره العفوية"⁽⁴⁾، وإحسان يُكبر في السياب أنه إذ ذاك " كان ما يزال مندفعاً بحماسه المستعنة فيما يعده واجب الفتى المثقف ضد حكومة ونظام رجعيين"⁽⁵⁾، أليست هذه دعوة من إحسان إلى لون من ألوان الكفاح!.

وعلى الرغم من تلك السمات الذاتية بقي إحسان محافظاً على نظراته الموضوعية في تقويمه لتجربة الشاعر، فهو لم يمنحه نصيباً من المستوى الفكري

(1) ينظر: عباس، إحسان، فن السيرة، ص 84 .

(2) سارتر، (المرجع السابق)، ص 51، هامش 2 .

(3) ينظر: عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 73 - 76 .

(4) نفسه، ص 74 .

(5) نفسه، ص 79 .

والإنساني والنضالي أكبر مما يصوّره شعره⁽¹⁾، الذي ينبئ عن أن "النواة الصلبة في شخصيته كانت مفقودة"⁽²⁾، وقد عانى صراعاً حتى مع معتقداته ومبادئه (الفكرية والفنية) ولم تكن لديه قاعدة ثابتة ينطلق منها.

ولا يغالي إحسان في محاكمة السياب دون أن ينظر في الخطايا الإنسانية من جانبها الطبيعي المقبول⁽³⁾، فهو يتأول للسياب بعض الشطحات، من ذلك استعماله لرمز (الفداء) -الذي هو من أبرز المعالم الفاصلة بين الإسلام والمسيحية- في مرحلة إحساسه بالقومية العربية، عندما أصبح السياب يتهيب الرموز الوثنية، لأنه ربط الإسلام بفكرة القومية، ويتأول إحسان ذلك بقوله: "إما أن الشاعر لم يفهم فكرة الفداء في المسيحية، وإما أنه فهمها وهو لا يعياً بالموقف الذي نشأ عليه منها، وإما أنه -في سياق الشعر- يعدّ الفداء أسطورة من الأساطير، فهو لا يراها حقيقة تاريخية"⁽⁴⁾.

وإحسان هنا لا يحكم على تجربة الشاعر من زاوية نجاحها أو فشلها إنسانياً أو فكرياً، بل مناط حكمه عليها هو كمال تصويرها لتجربته الشعورية⁽⁵⁾، أو كما يُصرّح فـ "كلا العاملين (الوصول والخيبة) يبلغان بالتجربة حدّ النضج على شرط واحد: هو اكتمال التصور لأطراف هذه التجربة"⁽⁶⁾ فما يُعنى به إحسان هو الصدق في الانفعال والتعبير عنه.

(1) ينظر: عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 226 .

(2) نفسه، الصفحة نفسها.

(3) ينظر: عباس، إحسان، فن السيرة، ص 85 .

(4) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 225، 226 .

(5) ينظر: قطب، سيد، (1983) النقد الأدبي أصوله ومناهجه، القاهرة، دار الشروق، ص 10 .

(6) عباس، إحسان، فن السيرة، ص 95 .

• المدخل النفسي:

وتتبع إحسان عباس مسيرة بدر الشعرية، يرسم -في النهاية- صورة ذات سمات وملامح مميزة لتجربته: نموها وتطورها وانكاسها، وطريقته تلك أشبه بمنهجية علماء النفس في ملاحظة الإبداع، عبر تتبع (العملية الشعرية)، والسيرة في هذا النوع من الدراسة أهم موادها⁽¹⁾، لذا ركزت دراسة إحسان للسياب على سيرته أولاً.

والسؤال الذي تجيب عنه دراسة العملية الإبداعية هو: كيف يدع الشاعر القصيد، وسبيل الدارس إلى تحقيق هذا الهدف، مثلما يصفه مصطفى سوييف: "أن نتبع خطوات الشاعر خطوة خطوة، ثم نعدّ عليه أنفاسه ونرصد خلجاته، ونحيا معه في الداخل والخارج، في أعماقه وفي المجتمع، ونقوم بين يديه ومن خلفه ما وسعنا الحيلة ونحيط به ما وسعنا الإحاطة، كل ذلك كيما ننتهي إلى صورة ديناميكية لحركة الشاعر في شعره، تكشف عن دقائق هذه الحركة وأهم خصائصها"⁽²⁾.

وهذا ما سعى إليه إحسان عباس في دراسته للسياب، فدراسة دخائل نفسية الشاعر "إنما هي وسيلة لفهم طبيعة المنابع التي فاض الشعر عنها"⁽³⁾، ولما وصفه الناقد بكونه (عوامل عنيقة تركت آثاراً عميقة في شعره)⁽⁴⁾، وسبيله إلى ذلك لم يقتصر على تحليل شعر السياب حسب، بل تعداه إلى تحرّي سيرته باستغلال أدوات المنهج النفسي: (جمع المسودات والوثائق الخطية والشهادات الشفوية)، وهو بذلك

(1) ينظر: ويليك، رينيه، ووارين، أوستن، (1987) نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي،

مراجعة: حسام الخطيب، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 77.

(2) ينظر: سوييف، مصطفى، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ط4، القاهرة، دار المعارف، ص 19.

(3) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 5.

(4) ينظر: نفسه، ص 5.

يسعى إلى التركيز على العملية الإبداعية في التجربة الشعرية، والتعرّف -من خلالها- إلى المنابع والمؤثرات التي أفرزتها، وشكّلتها على هذه الصورة.

وعلم النفس ينظر إلى العملية الإبداعية على أنها "نشاط متصل، وسلسلة من التغيرات التي تأخذ شكلاً معيناً، فهي شئ ما يحدث ويشير إلى سلسلة من الخطوات المتتالية والمتصلة، التي يتم عن طريقها الوصول إلى هدف معين"⁽¹⁾، وإذا كان علم النفس يركّز على دراسة العملية الإبداعية خلال إفرازها لنواتج إبداعي معيّن، يطول أمده أو يقصر⁽²⁾، فما يميّز دراسة إحسان أن الناتج الإبداعي فيها لا يقتصر على إنتاج واحد للشاعر (قصيدة)، بل يمتدّ عبر سيرة السياب الشعرية ليشمل إنتاجه الشعري كاملاً، وكأنّ شعره كلّه وحدةٌ نامية متكاملة، تخضع لعملية إبداعية متصلة، فكان المراحل التي مرّ بها إبداع السياب هي مراحل العملية الشعرية في تطوّرها، أمّا الهدف الذي تسعى إليه الدراسة، فهو التعرّف إلى موقع السياب وموقعه الخاص في حركة الشعر الحديث، ودوره في التجديد.

ويرى إحسان أن دراسة السياب بغير هذه الطريقة (النظر إلى قصائده متسلسلة) قد يحمل طابعاً سلبياً، "لكننا حين ننظر... إلى تلك القصائد متسلسلة لا نشكّ في أنّ تجدد المحاولة وتنوعها كان يحمل من معاني الإخلاص والرغبة في البلوغ أكثر مما تستطيع القصيدة الواحدة أن تتبئ به في انقطاعها عما حولها وفي فقدانها لقرائنها"⁽³⁾، فأحسان ينظر إلى الكيان الشعري باعتباره وحدةً واحدة تكشف أبعاد تجربة الشاعر بتطوّرها أو تراجعها.

(1) عبد الحميد، شاکر، (1987) العملية الإبداعية في فن التصوير، عالم المعرفة، المجلس الوطني

للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 109، كانون الثاني (يناير) ص 121.

(2) ينظر: حنورة، مصري، (1998) علم نفس الألب، القاهرة، دار غريب، ص 19.

(3) عباس، إحسان، بدر شاکر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 172.

ودراسة عملية الإبداع عند شاعر معين، تقدّم للناقد مقاييس أفضل في تقويم إبداعه الشعري⁽¹⁾، لأنها توفر له التعرف إلى شخصية المبدع، وكيف كان من الطبيعي والمنطقي أن يتطور إبداعه على هذا الوجه، وأن تتدرّج مراحلها وفق هذا التدرّج، بناءً على مزايا شخصيته وسماتها.

فإحسان لا يلوم السياب على سلوكه في مسيرته الشعرية، لقد ختم كل مرحلة منها بالشك وعزا ذلك إلى شخصية بدر، التي تَمَرَّقَتْها الصراعات بين عواطف متناقضة: (أبرزها الإغراق في الحساسية الذاتية، ومحاولة طويلة للانضواء في الجماعة)، دون أن يفئ إلى قاعدة فكرية صلبة⁽²⁾.

والدراسة العلمية للعملية الإبداعية تهتم بمعرفة الدوافع التي تجعل الأفراد يميلون للإبداع⁽³⁾، وإلى "الظروف التي تُيسّر أو تعسّر العمل الإبداعي، وكذلك الوسائل والأساليب والتكتيكات التي يتبنّاها المفكرون المبدعون ويطورونها من أجل إنجاز أعمالهم"⁽⁴⁾، وهذا ما اهتم إحسان بدراسته عبر الكشف عن (منابع شعر الشاعر، المؤثرات في إبداعه (محفّزات، معوّقات)، وتجليّاتها في شعره خلال المراحل التي مرّ بها في تطوّره - صعوداً وهبوطاً).

وسنتّبع في هذه الدراسة مزايا شخصية السياب، التي توصل إليها إحسان عبر المنهجية النفسية "على نحو ما تظهر في أحداث حياته الخارجية وفي أمور أخرى كرسائله أو اعترافاته أو يومياته الشخصية، ثم تبني من هذا كله نظرية في شخصية الكاتب: صراعاته، حرماناته، صدماته... لتستعمل هذه النظرية في

-
- (1) ينظر: عبد الحميد، شاكر، العملية الإبداعية في فن التصوير، ص 11.
(2) ينظر: عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 303، 304.
(3) ينظر: شاكر، عبد الحميد، العملية الإبداعية في فن التصوير، ص 11.
(4) نفسه، الصفحة نفسها.

توضيح كل مؤلف من مؤلفاته⁽¹⁾، وهذا ما انتظم منهجية إحسان في دراسة السياب، فهي تعرض لسيرة حياته، ونفسيته وصراعاتها، وتَجَلِّي ذلك من خلال فنه، وفي تناولي لما كتبه إحسان من نقد عن السياب شخصاً وشعراً، سأركز على أبرز ما عدّه الناقد دافعاً لإبداع الشاعر الشعري.

ودوافع الإبداع -في علم النفس- عامّة وخاصة، والعامّة هي شبه الدائمة والمستمرّة، وأهمّها: الدافع الإبداعي، وهو رغبة المرء في أن يكون مبدعاً، وأن يصل إبداعه لما يُرضي طموحه⁽²⁾، وهذا ما رآه إحسان ينتظم سيرة السياب الشعرية، ويُعلّل محاولاته كلّها في سبيل الكشف عن مقدّراته الشعرية، ويُفسّر ميله إلى التفرّد والتجديد في الموضوع الشعري وشكله الفني⁽³⁾.

ومن الدوافع العامّة التي استغرقت شعر السياب كلّ ما يسميه إحسان: (البحث عن النخلة)، يقول في ذلك: "حين سمّيتُ المرحلة الأولى من شعر السياب باسم (البحث عن النخلة)، كنتُ أعلم أن ذلك البحث لا يقتصر على مرحلة واحدة من حياته بل يشمل جميع تلك المراحل"⁽⁴⁾، والنخلة رمزٌ لعالم الطفولة: الأم، الجدّة، الحبيبة، الريف، العراق، لذا فقد أنفق السياب عهد الصبّ والشباب وهو يبكي الحرمان من هذه (النخلة) أو يحاول أن يجد ما يُعوّضه عنها⁽⁵⁾.

وقد كان اقتراب السياب من الإحساس بالوطن وبقوميته مواكباً لانفصاله عن انتمائه الشيوعي، وعودةً إلى طفولته، إلى المنابع الصافية الأصيلة (حيث

(1) الدروبي، سامي، (1971) علم النفس والأدب، القاهرة، دار المعارف، ص 255.

(2) ينظر: عبد الحميد، شاعر، (1992) الأسس النفسية للإبداع الأدبي (في القصة القصيرة خاصة)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 213، 214.

(3) ينظر: عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 302.

(4) نفسه، ص 300.

(5) نفسه، ص 300.

اتحدت صورة الأم وصورة الوطن⁽¹⁾ فوجد نفسه، وكانت تلك حبة النضج والتجلي في إبداعه الشعري، وعاد إلى موضوعاته السابقة من أبواب جديدة: (باب إنساني و باب قومي عربي و باب ذاتي)⁽²⁾، وهنا اقترن تعبيره عن نفسه شعورياً بتعبيره عنها فنياً.

وتحليل إحسان لتجربة السياب لا تخلو من سمات الناقد الإيديولوجي على الرغم من اتباعه ما يشبه النقد النفسي، فهو لا يفتأ يذكر سلبيات الفكر الشيوعي، وسلبيات الشيوعيين، و سطحية انتماء السياب إليه، فهو ليس انتماءً بقدر ما هو نزوة عابرة، قاده إليها انجذاب الشباب للإقدام على المجهول والعمل في الخفاء⁽³⁾، وإحسان يتحمس لنمو مشاعر القومية والوطنية لدى بدر، مما يؤكد حماسة الناقد لتلك المشاعر وإيمانه القوي بها.

ومما أثر في السياب نفسياً، واعتبره إحسان من منابع شعره: موت جنته الذي فجرَ لديه منابع الحزن⁽⁴⁾، وقد كان لهذا أن يُغذي في نفس الشاعر مشاعر الألم، إلا أن السياب تفجّرَ حنقاً وغضباً، ولم يكتفِ بالألم، والحنق في تجربة السياب- هو "المحرك القوي لطاقته الشعرية"⁽⁵⁾، وهو مرتبط بالذات أكثر من ارتباطه بالجماعة، لذا فقد كانت غضبته الجارفة النابعة من شعوره الفردي أشدَّ من مبادئه الثورية الحريصة على مصلحة الجماعة، وقد تطوّر شعره بنموّ هذا الانفعال في نفسه فواكبه، ومن مظاهر ذلك أنه أراد أن "يتجاوز الحد الطبيعي للقصيدة، فيحولّها إلى ملحمة، وهذه السّورة التي تطغى حتى تجاوز كل حد هي

(1) ينظر: عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 160.

(2) ينظر: نفسه، ص 182.

(3) ينظر: نفسه، ص 64.

(4) ينظر: نفسه، ص 22.

(5) نفسه، ص 304.

التي جعلته يُعْن في تصوير عهد الرّعب ويتلذذ بذلك الإمعان⁽¹⁾، فأحسان يُشير إلى تجلّي انفعال السياب عبر آرائه ومواقفه وموضوعات شعره وأسلوبه الفني.

هذا الحق اتحد مع شهوة حادة كانت في البداية تحدياً لجسده النحيل ثم أصبحت ملجأ يلوذ به إذا ما استثيرت أعصابه، "ولو وقفت عند ذلك الحد لتجاوزنا الحديث عنها إلى ما هو أهمّ شأنًا ولكنها كانت عميقة الأثر في شعره، ذلك لأنها كانت تتدخل في طبيعة القصيدة فتفسدها، وحسبنا أن نذكر (حسنا القصر) في هذا المجال، فإن رغبته الشهوانية في تلك الحسنا هي التي قتلت فيها الغاية الاجتماعية"⁽²⁾، وكانت حماسة السياب في الحديث عن افتتانه بضحكة حسنا عابرة ماثلة لحماسته في الحديث عن أخطر الموضوعات الإنسانية⁽³⁾، وهذا ما جعل إحساناً يسمّ عالمه بـ(المظلم)، لأنه -في موقف ما- فرط في التزامه النضالي بمجرد استجابته لشهوته نحو الأنثى⁽⁴⁾.

أمّا الدوافع الخاصة -في علم النفس- فتتجم عمّا تثيره مواقف أو منبهات مُعيّنة⁽⁵⁾، وهي ما سمّاها إحسان (المؤثرات)⁽⁶⁾، وهي تختلف عن العامّة بأنها طارئة على تجربة الشاعر قد تستمر عبر فترة من الزمن -طويلة أو قصيرة- وتبسط ظلّها على مرحلة مُعيّنة من مراحل نموّ شعره، لكنها لا تتنظم سائر إنتاجه، ولا تمتاز بالديمومة، وبعبس ذلك منابع شعره، فأبرز ما يميزها أنها تلقائية (لا شعورية)، تكمن في لاوعيه وتنساب إلى مخيلته انسياباً لا إجباراً.

(1) ينظر: عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 304.

(2) نفسه، ص 305، 306.

(3) ينظر: نفسه، ص 54.

(4) ينظر: نفسه، ص 125.

(5) ينظر: عبد الحميد، شاكر، الأسس النفسية للإبداع الأدبي (في القصة القصيرة خاصة)، ص 215.

(6) ينظر: عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 89.

وخير ما يدلُّ على ذلك أن بدرأً أخطأ في خوضه موضوعاً غريباً عنه غير داخل في تجربته وهو (الانتصار للروح ضدَّ الجسد)، لكنه أبدع حين صوّر نقاء الحب الريفي، فهو أقدر على تصوير ما يحب⁽¹⁾، وتعلّقه بالمجتمع لا يلبث أن يزوي، ولا تلبث الذاتية أن تتسلل إليه لا شعورياً⁽²⁾، ومنهج علم النفس -في حكمه على عملية الإبداع- مهتم بالإجابة عن السؤال التالي: "هل كانت استجابة الشاعر للعوامل الداخلية، والخارجية، المرتبطة بعمليات الإبداع، استجابةً حدسية لا شعورية؟"⁽³⁾، والإجابة عن ذلك تؤكد أصالة التجربة الإبداعية، وصدق تغلغلها في نفسية المبدع من زيفها وبُعدها عن الصدق.

والدوافع الخاصة -في علم النفس- قد تكون مصحوبة بشئ من القلق، أو غير ذلك من الحالات إزاء موضوع مُعيّن أو موقفٍ ما، والتعبير عن هذه المواقف أو الأفكار الملحّة هي التعبيرات الإبداعية عن تلك الدوافع الخاصة⁽⁴⁾، والقلق النفسي هو ما تمثّل في شعر السياب ضياعاً، وتردّداً، والأرجح أن إحساناً إذ يدرج ثقافة الشاعر ضمن (مؤثرات تلقّاه)⁽⁵⁾، يُعبّر عن إيمانه بأنّ ثقافة السياب كانت تُملى عليه، فيُخلص لها حيناً ثم ينقلب عليها، فتأثّر به لم يتغلغل في قناعاته، ولذا لم يملك أن يُخلص لها.

يقول إحسان: "يستطيع القارئ أن يسأل نفسه: ما معنى/ "درستُ شكسبير وملتون والشعراء الفكتوريين ثم الرومانتيكيين"؟ كم درس من شكسبير، وماذا عرف من ملتون، وما مدى إلمامه بالفكتوريين... لو كنا نملك أن نحدد كل قصيدة

(1) ينظر: عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 61.

(2) ينظر: نفسه، ص 178.

(3) سويف، مصطفى، مقدمة كتاب شاكر عبد الحميد (العملية الإبداعية في فن التصوير)، ص 5.

(4) ينظر: عبد الحميد، شاكر، الأسس النفسية للإبداع الأدبي (في القصة القصيرة خاصة)، ص 215.

(5) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 89.

قرأها، وكل كتاب درسه، لأفادنا هذا كثيراً في استبانة جوانب كثيرة من شعره، إلا أننا رغم ذلك سنشير إلى هذه المؤثرات حيث نجدها، حين نستطيع الكشف عنها⁽¹⁾.

وإحسان -في رأينا- لا يبالغ في البحث عن كل كتاب درسه السياب بل وكل قصيدة قرأها، وهذا يدخل في باب المستحيل -إلا إذا كان الشاعر يتأرجح تحت انفعالات طارئة ناجمة عن مؤثرات مختلفة، ولذا يعد إحسان بالإشارة إلى هذه المؤثرات حيث يجدها، أي أنها ممّا يمكن تحديده والوقوف عليه، فهي لم تتغلغل في شخصيته ولم تتصهر فيها، إنما هي واضحة مميزة غريبة عن تجربته.

وإحسان يشير إلى شخصية السياب -أحياناً- بشئ من التلميح غير الصريح إذا صحّ التعبير، من ذلك أن تعرفه إلى الشاعر بولير بعد أن قرأ (شيئاً من) شعره و(شيئاً من) سيرته "ورأى صوراً فتنته وهالته في آن معاً، ووجد تجربة حب لا عهد له بمثلها، فأوحى ذلك إليه -وكان سريع الاستيعاء- أن يكتب قصيدة يصور فيها الحب الآثم وينتصر في الوقت نفسه للحب الطاهر، وأهداها (إلى روح الشاعر بولير)"⁽²⁾، وإحسان يسخر من تلك القصيدة ذات (الطول المرهق)، ويصورها بأنها (نامت في أحد الأدراج بمنزل المهندس مدة طويلة من الزمن) حين أرسلها إليه.

ويَعْدِلُ إحسان عن التلميح إلى التصريح في حديثه عن سرعة تأثير السياب بالأفكار (الماركسية، الإسلامية، القومية) وسرعة انفلاته منها، فيقول: "وقد عرفنا فيه من قبل نماذج من هذا التكيف الذي يشير إلى أن (النواة الصلبة) في شخصيته كانت مفقودة، وسمينا هذه النزعة ميله إلى المراضاة حين يصيب الأعماق لا يغدو (حربائية) بغیضة وحسب، بل يتجاوز التلون الظاهري إلى أمور في صميم الفكر

(1) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 89.

(2) نفسه، ص 60.

والعقيدة، وحينئذ يمس فيما يمس حقيقة إيمانه الفني، وذلك هو ما يهمنا في هذا المقام، دون سواه⁽¹⁾، وهذه الحربائية "خلّة في السياب سَنَصَادِفُهَا في غير موضع، فقد كان سريعاً إلى الترضية، حتى ليتنازل في سبيلها عن كثير مما يحرص عليه، وتلك ناحية استغلت فيه وأسى استغلالها في بعض الأحيان، وأصابت بشظاياها قواعد بعض قصائده وغاياتها"⁽²⁾، وإحسان يقطع بالحكم دون ريبة في قوله: "ولا ريب في أن الشاعر استوحى القطعة... من قول الشاعرة الإنجليزية"⁽³⁾.

ولذا يعدّ إحسان تجديد السياب "خلطاً صبيانياً وسطحية في الفهم للشعر الإنجليزي"⁽⁴⁾، ويرى أن ميله للتجديد جاء بعد أن تعرّف إلى محاولة نازك الملائكة، واتّضحت أمام عينيه أبعادها، فقصيدته (في ليالي الخريف) إنما نُسجت على مثال قصيدة (الأفعوان) لنازك⁽⁵⁾.

أمّا صلة السياب بشعر المتنبي فيصفها إحسان قائلاً: "هي صلة إن وُجدت حقاً، ظلت سطحية الأثر؛ ولست أميل إلى إنكارها ولكني أعتقد أن التجاوب المصحوب بالتأثير، بين الفتى الناشئ والشاعر الكبير، لم يكن كبيراً"⁽⁶⁾، وكذا فصلته باليوبت وشكسبير مجرد مباهاة ثقافية، لأن أصداءهم باهتة في شعره⁽⁷⁾.

(1) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 226.

(2) نفسه، ص 100.

(3) نفسه، ص 191.

(4) نفسه، ص 97.

(5) ينظر: نفسه، ص 97، 98.

(6) نفسه، ص 52.

(7) ينظر: نفسه، ص 183، 194.

• المدخل النصّي:

تردّد السياب طويلاً في بداية مسيرته مع الشعر بين المنحى القديم والجديد، وكان تردّده ناجماً عن عدم تَمَكُّنه من أيّ منهما، فإذا حاول أن يفرض على شعره التشبّث بالجزالة -تقليداً للقديم- أعياه ذلك قبل نهاية البيت، "وأصبحت قوافيه وجمله المكملة للمعنى مضحكةً في مواقعها شاذةً في صلتها بما قبلها"⁽¹⁾، وإحسان يركّز على ضرورة مجئ الجمل في الموقع المناسب، ويُعلّق على شعر السياب بوصفه: "ليس أشدَّ إمعاناً في الركاكة"⁽²⁾ من جملٍ له حيث وقعت، ويعزو إحسان ذلك الضعف في السياب إلى أن "الجزالة تشترط قبل كل شيء السيطرة على اللغة، وأنّى له ذلك؟"⁽³⁾، فأحسان هنا يركّز على ثقافة الشاعر وتَمَكُّنه من اللغة شرطاً أساسياً لتصدّيه لجزالة الشعر القديم وللحفاظ على قوافيه المنتظمة، وليست الجزالة -كما فهم السياب- مجرد الحفاظ على العلاقات النحوية⁽⁴⁾.

ولم يكن لجوء السياب -في ذلك الوقت- إلى قَبَسٍ من التجديد (جِدّة الصورة) إلا (محاولةً) و(تشبُّثاً)، "أما فيما عدا ذلك فإنها قصائد بليدة بطيئة، لا تنبض فيها حياة. وأحياناً يحاول أن يطرح الصور العامة ثم أن ينكفي على نفسه فيستخرج مواجده ويبسطها فوق مربعات الصور الكبرى وإطارها العام"⁽⁵⁾، فصوره الشعرية -تلك- خارجة عن نطاق تجربته، ومفروضة عليها فرضاً، وهو يحاول أن يفرض عليها تمثيل حالاته النفسية قسراً، لذا جاء تمثيل تلك الصور لمواجده النفسية باهتاً مفتعلاً دون حياة.

(1) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 27.

(2) نفسه، الصفحة نفسها.

(3) نفسه، ص 27.

(4) ينظر: نفسه، ص 194.

(5) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 26، 27.

وأما تجديده في الموضوع الشعري فقد جاء مفروضاً عليه "ابتداءً من خارج نفسه، ولذلك تميّزت تلك القصائد بالافتعال، والفتور العام، ومن ثمّ بالإخفاق في المبنى الفني"⁽¹⁾، وإحسان يُفرّق بين تعبير الشاعر عن أفكاره تعبيراً مجرداً محاطاً بانفعال، وبين تعبيره عنها في صورة انفعالٍ صحيح، فالمعنى في الأولى مُسبِّهم يحتاج من القارئ كثيراً من حسن الظن ليوجهه توجيهاً معيناً، أمّا في الثانية فالمعنى أوضح وأجلى⁽²⁾. والملحوظ أنّ تقويم إحسان للبناء الفني منوطٌ بقدرة ذلك البناء على أن يستقيم بشكلٍ طبيعي، صادراً عن تجربة الشاعر وعن عواطفه وميوله الحقيقية، لا مجرد محاكاة وتقليد لتجارب غيره من الشعراء، وإن كانوا نجحوا في التعبير عنها.

أما حين يعود السياب إلى مجال تجربته: (أحلام الراعي)، فهو خليقٌ "أن يمنح قصيدته ما تتطلبه من انفعال عاطفي، وأن لا يشغله الرسم لأجزاء الصورة عما يريده من تعبير ينقل ذلك الانفعال"⁽³⁾، والسياب في هذا الشعر -الذي يمثل تجربته- يتابع الصورة إلى نهايتها دون أن ينتابه ضعفٌ في التعبير⁽⁴⁾.

وقد مثّل تردّد السياب بين الشكّين (القديم والجديد) ما يسميه إحسان (ازدواجاً)⁽⁵⁾، يُلَمَح في محافظة قصائده الجديدة على الشكل القديم ومراعاتها للقافية، في حين ثار المجدّدون على الالتزام بالقافية، وحتى إن اعتمد السياب مبدأ التفاوت في عدد التفعيلات في الأَشْطَار -على طريقة المجدّدين-، فهو يعوّضه بتنغيم مقصود من التردد المتعمّد وغيره⁽⁶⁾.

(1) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 301.

(2) ينظر: نفسه، ص 195.

(3) نفسه، ص 29.

(4) ينظر: نفسه، ص 30.

(5) ينظر: نفسه، ص 96.

(6) ينظر: نفسه، ص 96.

ولقوة الانفعال في شعر السياب - مزية خاصة، تكفل له التفرد والسطوع، يقول إحسان: "ولو رَدَدْنَا الأمورَ إلى أسبابها الحقيقية لوجدنا أن شعر بدر حينئذ لم يكن هو الذي يملك الإعجاب، وإنما هو ذلك التلاحم بين الإنسان والكلمات، تلاحماً تضيق فيه الحدود بين الصوت والمعنى والملقى نفسه، ويغدو كل ذلك نبضات أو جيشاناً من الدموع، أو حشرجات مختقة في قبضة الكآبة والموت"⁽¹⁾، ووصف إحسان هذا يوحى إلى أي مدى عاش السياب بداخله، فكأنه يتلمس تجربة الشاعر، ويكاد يسمعه ويُبصره.

وحقاً لإحسان أن يتقمص شخصية السياب في بعض سماتها، أليس هو ذلك الراعي الذي عاش غريباً بعد أن نأى عن قريته! وإذ ذاك حاول الاندماج في بيئة جديدة، لكنه كان ممّا يفرضه على نفسه ولا ينبع من داخله، وكذلك كان شأن السياب، فهو يتمشى مع أصدقائه، يداعب هذا، ويسخر من ذاك، ويرتاد سائر النوادي الاجتماعية "ولكن الحقيقة كانت على خلاف ذلك، فقد كان بدر حينئذٍ ما يزال وحيداً تائهاً عن نفسه، لا يجد له منتمى، ولا يحاول الانتماء: فهو يطلب الوحدة لنفسه في مقهى (إبراهيم عرب) أو مقهى (مبارك) ومعه عدد من الكتب أغلبها من الدواوين الشعرية، فإذا سئم القراءة حوّم به الذكريات حول الريف وحياته الوداعة البريئة، وهاله أن يجد هوة قد أخذت تتفرج تحت قدميه بين هذه الحياة الجديدة وتلك الحياة التي عاش يتغنى بها، وأخذت مخيلته تقارن بين ما كان وما جدّ من شؤون"⁽²⁾، أليست هذه روح إحسان، وصلب معاناته في (غربة الراعي)!!

وإن كانت محاولات السياب في الشكل الشعري الجديد - في البداية - مجرد محاولات، وإن اختار إحسان إدراجها تحت مسمّى: (البحث عن)، وسواء أكان ما

(1) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 33.

(2) نفسه، الصفحة نفسها.

يبحث عنه النخلة أم الملحمة، فهو لا يعدو كونه بحثاً، وحين كاد التجديد في شعر
السياب يجيء (خطوة طبيعية) دونما افتعال وتكلف، كان ذلك تمثيلاً لإبداعه
الحقيقي، إذ عبّر عن نفسه بأصالة.

وملك الشكل الجديد التعبير عن تجربتي الشاعر: الشعورية والشعرية، يقول
إحسان: "لا يكفي أن تكون دورات القصيدة دائماً وعاءً لسكب الانفعال، بل لا بُدَّ من
نقل خلجات النفس على نحو تأملي دقيق، وذلك هو ما أتاحه له الشكل الجديد، فكان
انتقاله إلى هذا الشكل خطوة طبيعية"⁽¹⁾، ويستترك إحسان عقب إشدائه بهذه المرحلة
من مسيرة السياب الشعرية قائلاً: "غير أنك لا تزال تلمح بعض أمارات الضعف"⁽²⁾.

وأهم أمارات الضعف تلك: أن الشاعر "لا يزال يسترسل وراء كل طاقة من
طاقات الانفعال على حدة دون أن يستطيع ضفر تلك الطاقات في سياق داخلي
ينظم حركة القصيدة ويمتد بامتدادها، فهو مشّت مضطرب، ويعجز عن أن ينقل
اضطرابه على نحو منظم"⁽³⁾، وهكذا تَمَثَّلَتْ شَخْصِيَّةُ السياب واضطرابها في
شعره، وما يتطلبه إحسان من الشاعر أن يقتصد في التعبير، مكثفياً بالإلماح أو
الإشارة لأن القصيدة في بنائها كفيّلة بالإحياء بشتى الانفعالات.

والسياب يُفقد قصيدته قدرتها على الإحياء الكلي، لأنه يتوق لأن يلزم كل
جزئية من أجزائها، فيثير ما في زواياها من إحياءات، فهو "لا يشبع من إثارة ما
في الزوايا وعرضه على الناس مفقداً القصيدة قدرتها على الإحياء الكلي في ظمئه
المتعطش إلى أن يبوح ويبوح"⁽⁴⁾.

(1) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 101.

(2) نفسه، ص 100 .

(3) نفسه، ص 101 .

(4) نفسه، الصفحة نفسها.

والنموذج المثالي الذي يسعى إحسان إلى القياس عليه في نقده للشعر أن تتبلور سائر أجزاء القصيدة في كيان موحد (فهو يأخذ على شعر السياب عدم تبلور الصورة)⁽¹⁾، ويترابط بناؤها في صورة وحدة واحدة، ويمتدح السياب - في مرحلة نضجه الشعري - لقدرته على أن يمنح القصيدة تكاملاً وترابطاً، وكان في هذا كل الخير لشعره⁽²⁾.

ويعلق إحسان قائلاً: " وكانت هذه الفترة أحفل الفترات الشعرية بالتجديد في المبنى والموضوعات والصور والرموز، فإن لم تكن كذلك فإنها تتحدث عن محاولة مستمرة للتفرد في الطريقة و أدواتها ووسائلها"⁽³⁾، وإحسان - كما يلحظ القارئ- لا يلبث أن يستدرك على كلامه: (فإن لم تكن كذلك)، ممّا يوحي أن إحساناً يرى تجديد السياب أقرب إلى (المحاولة) ولكن استمرار الشاعر في تلك المحاولة هو ما رفع قيمتها.

- تضافر مداخل القراءة:

ويرى إبراهيم السعافين أن إحساناً إذ يتبنى "منهجاً يجمع بين النص والسياق، النص بكلّ اكتتازه وحضوره والسياق بكلّ فاعليته في النص وديناميته في بناء العناصر والعلاقات، فهو يخطو خطوة متقدّمة ناجمة من الحوار بين الاتجاهات والحركات النقدية"⁽⁴⁾، فالمداخل الثلاثة (دراسة السيرة، المدخل النفسي، الفني) تتضافر وتتكامل، فيهيئ كلٌّ منها للآخر المواد اللازمة لتطبيقه، وهي لا تنفصل بل تعمل معاً للكشف عن (التجربة الشعرية) للسياب بأبعادها المختلفة.

(1) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 100 .

(2) ينظر: نفسه، 182.

(3) نفسه، ص 183 .

(4) السعافين، إبراهيم، إحسان عباس ناقد بلا ضفاف، ص 180.

الفصل الثاني

موقفه من العمل الشعري

ومفهومه للكيان الحيّ النامي

تبعاً لما سبق واستنتاجاً من عَرْضنا لتناول إحسان عباس للشعر العربي القديم والحديث والمعاصر وقصائد البياتي والسياب وشعراء المهجر يتجلى حرصه اللافت على ارتباط معنى القصيدة بمبناها باعتبارهما أعضاء ضمن الكيان الشعري، الذي لا يستقيم وجوده إلا بتضافرهما معاً، (أي أنه يأبى فكرة الفصل بين اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون)، إلى جانب عناصر أخرى هي: الصورة والأسلوب واللغة والموسيقى، فالقصيدة مزيج من عناصر متعددة، وتجريدها يُشبه تجريد الجسم وتشريحه إلى أجزاء، والشعر نوعٌ من معالجة الحقيقة بتنظيمها تنظيمًا جديدًا⁽¹⁾.

وترى ماجدة حمود⁽²⁾ أن إحساناً يلتقي مع الناقد إلياس الخوري في بحثه عن التجربة الشاملة داخل الجسد الفني، حيث علاقة المبنى بالمعنى تكتسب مفهوماً جديداً، "المبنى (الشكل) هو المعنى (المضمون) والتحول في الشكل هو تحول جذري لرؤية العالم، لا يمكن أن يحدث شعرياً إلا في الشكل أساساً، وإلا فقد الشعر مبرره"⁽³⁾.

فدراسة إحسان لشعر الشاعر تعتمد على التفاعل بين الناقد والأثر الفني الذي يقرأه، يقول في سياق قراءته لشعر المهجر إن ما فرض عليه مشاركة أولئك الشعراء في تجاربهم الشعرية هو حرصه على الإجابة عن الأسئلة التالية: "كيف يُقدّم إليك الشاعر نفسه؟ ما الصورة العامة التي لا تزول من نفسك بعد قراءة شعره؟ كيف تجلو لك القصيدة نفسها؟ وبعد ذلك كلّه نستطيع أن نقول إننا تركنا هذه القصائد بعد أن لم نعد شيئاً مغلقاً مُصمّناً للقارئ، فقد أصبحت كل قصيدة -ما

(1) ينظر: عباس، إحسان، فن الشعر، ص 158، 159.

(2) ينظر: حمود، ماجدة، النقد الأدبي لدى د. إحسان عباس، مجلة أفكار، 1993، عدد 113، ص 89.

(3) الخوري، إلياس، (1979) دراسات في نقد الشعر، بيروت، دار ابن رشد، ص 221.

عدا القصيدة المتخلفة الخاملة - كياناً حياً، يستطيع القارئ أن يقيد ملاحظاته عنه - على الأقل - إن لم يستطع التغلغل في نقده⁽¹⁾.

وَمَنْ يَتَّبِعَ تحليلات إحسان عباس النقدية للشعر يلاحظ وقوعها تحت ثلاثة عناوين، فالقصيدة - في نظره - كيانٌ حيٌّ نامٍ، وعناصر هذا الكيان هي: الصورة، الأسلوب، المعنى، الموضوع، الموسيقى، اللغة، أمّا ما يُكسب هذا الكيان حياته فهي مشاعرُ الشاعر، وما يضمن له نمواً طبيعياً هو وحدة أجزائه وتضافرها، وسنتناول بالتفصيل في الصفحات الآتية رؤاه الشعرية والنقدية تحت هذا التصنيف، وتبعاً لهذا التبويب.

1. عناصر الكيان الشعري:

أ. الصورة:

يؤمن إحسان عباس أن الصورة هي أساس العمل الشعري، وأن كلّ كلام قائم على التصوير، يمكن أن يُسمّى شعراً⁽²⁾، إلا أنه لا يلزم الشاعر به، وإلا جاء عمله مصنوعاً متكلفاً، وفي هذا يقول: "إن هناك مستلزمات فنية لا بُدَّ أن توجد في كل قصيدة، لكن ليس من السهل أن تضع هذه المستلزمات وأن تُلزم الشاعر بها لأنه قد يخرج عليها جميعاً ويكون ما ينتجه شعراً"⁽³⁾، فالناقد معنيٌّ بالصورة كونها وسيلة لا غايةً بحدّ ذاتها.

(1) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 256، 257.

(2) ينظر: فاضل، جهاد، حوار مع إحسان عباس، (ضمن: حوارات إحسان عباس، يوسف بكار)، ص 25.

(3) ينظر: فاضل، جهاد، حوار مع إحسان عباس، (ضمن: حوارات إحسان عباس، يوسف بكار)، ص 27.

وابتداءً لا بُدَّ من الوقوف عند تعريفه للصورة، فهي "خَلْقٌ جديد لعلاقات جديدة في طريقة جديدة من التعبير"⁽¹⁾، أو هي وَضْعُ الأشياء المألوفة في نظام جديد وفي علاقات لم توجد من قبل مثلما يؤكد كولردج⁽²⁾.

وكون الصورة الشعرية خلقاً جديداً أو كياناً يعني أن هذا الخلق متميز عن المواد الأولية التي كوّنته أو صاغته، ولأن الصورة تستمد أولى موادها من عالم الواقع، فوظيفتها إعادة خلق ذلك العالم وتشكيله تشكيلاً جديداً، يقول إحسان: "الخيال الشعري ليس أكثر من إعادة تركيب للواقع اليومي تصطفي وتختار بعض العناصر، وتطرد أخرى، كما لو كانت عين الشاعر ترى ما لا يرى"⁽³⁾.

وإعادة التركيب هي التي تكفل للصورة الشعرية جذتها، ذلك أن الشاعر ذا قدرة على خلع غلالة جمالية على الأحداث والمواقف والأشخاص التي تتكون منها القصيدة، بحيث يتمكن من إزالة ما وضعته العادة من حجب بين الناظر وبينها، فتبرز حقيقتها أمام عينيه جديدة⁽⁴⁾، وهذا ما أشار إليه إحسان حين قال إن عين الشاعر ترى ما لا يرى، فهي تخرج بالتجربة الشعرية -أو بالنص الشعري- من حدود الواقع المادي إلى أفق أرحب ومدى أوسع، لذا فهو يرى أن الصورة الشعرية تستولد اللامألوف من المألوف وتخلق عالماً غير عادي من العناصر العادية، والشاعر فيها "يتحدث عن الموجود ليكشف الجميل الغائب عنه"⁽⁵⁾، والجميل الغائب ذو صلة ليس بعواطف الشاعر والمتلقي وحسب، بل هو يمتد إلى أبعد من ذلك، إلى

(1) عباس، إحسان، فن الشعر، ص 219.

(2) ينظر: بدوي، محمد مصطفى، كولردج، ص 89.

(3) دراج، فيصل، والبرغوثي، مريد، (حوار مع إحسان عباس: أنا ذلك الراعي)، (ضمن: حوارات إحسان عباس، يوسف بكار)، ص 137.

(4) ينظر: بدوي، محمد مصطفى، كولردج، ص 81.

(5) دراج، فيصل، والبرغوثي، مريد، (إحسان عباس: أنا ذلك الراعي)، (مرجع سابق)، ص 145.

الحقيقة التي تتجاوز العالم المؤلف⁽¹⁾، التي يصل إليها الشاعر بإحساسه العميق حين يكون مقترناً بفكره الثاقب، وهذه سمات الخيال الأصيل⁽²⁾، والحقيقة بحث عن (الموراء)⁽³⁾، وهو ما أسماه إحسان بـ (الجميل الغائب) وهدفه هو الوصول إلى (سر القصيدة)، إلى أي مدى تخدم الصور كلها الفكرة الأساسية⁽⁴⁾.

وهذا هو هدف الرومانسيين الإنجليز، "أن ينقلوا سر الأشياء عبر كشفهم الفردية ومن ثم يبرزون ما تعنيه تلك الأسرار"⁽⁵⁾، وسيلهم إلى ذلك الوصول إلى ملكات العقل والحواس والعواطف، أي إدراك التجربة الكاملة بالاتجاه إلى صلب التجربة الشعرية بتمثل تجربة الخيال عند الشاعر⁽⁶⁾، وهذا ما يشير إليه إحسان إذ يركز على التواصل بين الصورة والقارئ⁽⁷⁾، وحديث الناقد عن بحثه في (الموجود) ليكشف الجميل (الغائب) قريب إلى فلسفة شيلنج (Schelling) ونظرته إلى الخيال، فالخيال -في نظر شيلنج- هو الملكة التي توفق بين المتناقضات عن طريق اكتشاف الوحدة الباطنية التي تكمن خلفها (إذ يتحد الذات والموضوع، الروح والمادة)⁽⁸⁾، وعند إحسان عباس يتبادل الذات والموضوع التأثير، وفي هذا يقول: "هناك شعراء لم تخلفهم قضية فلسطين بقدر ما قاموا بإعادة خلق القضية شعرياً"، مشيراً إلى أن قصده بذلك "التمييز بين من يلهث وراء عواطف المتلقي البسيطة، وبين من يقدم

(1) ينظر: يورا، سير موريس، (1977) الخيال الرومانسي، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 25

(2) ينظر: بدوي، محمد مصطفى، كولردج، ص 81، 88، يورا، سير موريس، الخيال الرومانسي، ص 13.

(3) ينظر: يورا، سير موريس، الخيال الرومانسي، ص 15

(4) عباس، إحسان، فن الشعر، ص 209

(5) يورا، سير موريس، الخيال الرومانسي، ص 15

(6) ينظر: المرجع السابق، ص 16

(7) ينظر: عباس، إحسان، عبد الوهاب البياني دراسة في (أباريق مهشمة)، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية)، م 3، ص 414، 417

(8) ينظر: بدوي، محمد مصطفى، كولردج، ص 85

صورة شعرية مليئة بالإحياء والأسئلة⁽¹⁾، ولأن الصورة تعبيرٌ عن فكر الشاعر إضافة إلى عاطفته، ولأن الشاعر جزءٌ من المجتمع، فالصورة انعكاسٌ لطبيعة ذلك المجتمع وخصوصيته⁽²⁾، وإحسان عباس لا يقف عند فكر الشاعر وعاطفته إلا إذا انصهرا في فنه، وصاغاً خياله، ولذا ينتقد ابن الأثير في وقوفه عند المعنى وعدم اهتمامه بالصورة التي هي أهم الركائز الشعرية⁽³⁾، والاهتمام بالصورة لا يعني - عند إحسان - التركيز على مُجرّد إبراز قدرة الشاعر على الرّسم، دون أن يمنح قصيدته ما تتطلبه من انفعالٍ عاطفيٍّ صادق⁽⁴⁾، ويعيب الناقد على السياب أن قصائده الأولى في تجربته الشعرية كانت قصائدً بليدة، بطيئة، لا نبض فيها ولا حياة، لأنه "يحاول أن يطرح الصورة العامة ثم أن ينكفي على نفسه فيستخرج مواجهه ويبسطها فوق مربعات الصورة الكبرى وإطارها العام"⁽⁵⁾، فمحاولات السياب تلك مصنوعةً متكلفة، لم يصحّ أن تكون (خلقاً جديداً).

والناقد يلحّ على ضرورة أن تكون الصورة قادرةً على الإحياء بمعنىً من المعاني، وإحسان - لهذا - يُقدّم البياتي ويُفضّله على شعراء المدرسة التصويرية، فطريقته وإن شابها طريقتهم في نثر أجزاء الصورة، إلا أنها تمتاز عنها في الغايات⁽⁶⁾، ولهذا كلّهُ فالصورة عند إحسان كيانٌ متكامل. أعضاؤه: الرّسم مندمجاً مع الانفعال العاطفي، متفاعلاً مع المعنى.

(1) دراج، فيصل، (إحسان عباس: أنا ذلك الراعي)، (مصدر سابق)، ص 135

(2) ينظر: نفسه، ص 131

(3) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 609

(4) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، ص 26، 29.

(5) نفسه، ص 27.

(6) ينظر: عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي دراسة في (أبريق مهشمة)، (ضمن: محاولات في النقد

والدراسات الأدبية)، م 3، ص 403.

ولا يهتم الناقد بالمعنى، إلا إذا استطاع الشاعر أن يوصله للمتلقي، ويعيب لذلك غموض بعض قصائد البياتي، كقصيدة (المحرقة)، "ففيها عجزت الصورة عن أن تُوحي، وعجزت أن تحيا في النفس كما شاء لها الشاعر"⁽¹⁾، وهذا يُجَلِّي تركيز الناقد على ضرورة التواصل بين الصورة والقارئ.

والناقد مؤمن بأن الخيال مرتبط بالواقع الخارجي، وهو في ذلك يقترب من الرومانسيين الإنجليز⁽²⁾، وعلى رأسهم كولردج الذي يرى إحسان أن نظريته في الخيال، حدّدت طبيعته "تحديداً لم يزد عليه حتى اليوم شيء جوهرى"⁽³⁾، كثير من النقاد يشيرون إلى تميز كولردج في الخيال بارتباطها بالعالم الخارجي، وتقبله بطريقة ما⁽⁴⁾، ليس على طريق الرومانسيين الذين بالغوا في الاهتمام الخاص بالعالم الخفي، ورأوا أن الحقيقة المطلقة لا توجد إلا في الخيال وحده⁽⁵⁾ ولكن الشاعر يخلق الواقع خلقاً جديداً، وإحسان يميز الخيال الحق الذي نتاجه صور حية متماسكة عن محض التوهم الذي يسعى إلى إلصاق الصور ببعضها، دون أن يملك صهرها وتجاوز التناقضات بينها، ويميز بين الشعر القديم والحديث في طريقة استخدام الصور، فالشاعر القديم "يلتقط صوراً متتابعة، كأن ليس له غاية من هذا الشعر إلا التصوير"⁽⁶⁾، ولكن صورته -بعد شيء من التماثل الحسي- خاوية من الروح والحياة، لا تتعلق ببعضها، ويضرب مثلاً لذلك قول امرئ القيس:

(1) ينظر: عباس، إحسان، عبد الوهاب البياني دراسة في (أبريق مهشمة)، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية)، م3، ص 414.

(2) يورا، سير موريس، الخيال الرومانسي، تر: إبراهيم الصيرفي، ص 9، 19

(3) عباس، إحسان، فن الشعر، ص 126

(4) ينظر: يورا، سير موريس، لخيال الرومانسي، ص 24

(5) ينظر: نفسه، ص 20، 21

(6) عباس، إحسان، فن الشعر، ص 194.

[من الطويل]

أَصَاحَ تَرَى بَرَقًا أُرِيكَ وَمَيِّضُهُ
يُضِي سَنَاهُ أَوْ مَصَابِيحَ رَاهِبٍ

كَأَنَّ أَبَانًا فِي أَفَانِينَ وَدَقِّهِ
كَأَنَّ سَبَاعًا فِيهِ غَرَقَى عَشِيَّةً

كَلَمَعَ الْيَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مَكْلَلٍ
أَهَانَ السَّلِيلُ فِي الذَّبَالِ الْمَقْتَلِ

كَبِيرُ أَنْاسٍ فِي بَجَادٍ مُزْمَلٍ
بَأَرْجَائِهِ الْقَصَوَى أَنْابِيَشٍ عَنَصَلٍ

فهذه الصور -في رأيه- لا تتجاوز المستوى الحسي، أي أنها محض صور متتابعة لا جوهر لها، مترابطة بعضها إلى بعض، دون أن تترابط أو تتماسك بحيث تتخطى طبيعتها الأصلية، وبيان ذلك أنك لو "حاولت أن تفحص هذه الصور وجدها في الغالب من المنظور، وقد يُعجزنا اليوم أن نجد العلاقة بين حركة البرق وبين لمع اليدين، أو أن نتصور كيف تكون السباع التي غرقت في السيل تشبه أصول البصل البري، ولكننا حين نقف عند تشبيه الجبل (أبان) بالشيخ المزمّل بالبلاد، فإننا نحس أن الصورة استطاعت أن تظلّ حيّة على مدى قرون كثيرة"⁽¹⁾، والأرجح أن الناقد يُحس بقيمة الصورة هنا لأنها تتجاوز نطاق المحسوس إلى شيء ذي إحياء ومعنى.

ولم يقتصر هذا الإخفاق على شعر القدماء، بل تعدّاه إلى بعض الشعر الحديث، ومن الوهم الغريب ما وصفه إحسان في طريقة يحيى بن هذيل الأندلسي في صورته، فـ"هي من أغرب الصور التي يرسمها شخصٌ أعمى، ولذلك فإن كثيراً من تصويره مبنيٌّ على نوعٍ من الوهم الغريب"⁽²⁾، وإحسان يركّز هنا على أن خروج صور الشاعر عن تجربته الخاصة ضرباً من

(1) عباس، إحسان، فن الشعر، ص 194

(2) عباس، إحسان، تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سيادة قرطبة)، ص 196.

(الوهم)، لا نوعٌ من (الخيال)، فما يُركّز عليه الناقد هو مدى أصالة الصورة في تعبيرها عن تجربة الشاعر.

ومن ذلك ما ذاع بين شعراء الأندلس من إسراف في طلب الصورة، ويلمح إحسان ذلك في صور الشريف الطليق (عبد الرحمن الناصر) حين أسرف في اقتناص الصور، ثم عاد من تلك "الرحلة الشاقة بصورة مألوفة موضوعة في صياغة جديدة" (1) ليس إلا، والناقد يركز بهذا الوصف على كون الصورة متكلفة متعمدة تعمداً بيّناً، مجتلبةً من خارج تجربة الشاعر، لا صورة تلقائية التداعي.

وإحسان عباس مُهتَمٌّ بأن يكون غرض الشاعر من تصويره ذا قيمة إنسانية واجتماعية (2)، كما يعنى بكون هذه القيمة شيئاً متغلغلاً في وجدان الشاعر وفكره، ومركزاً للقاء الذات بالموضوع. والذي يحدث في الخيال الشعري -كما يقول كولردج- هو أن الشاعر "يخلع (روحه) على (موضوعات) العالم الخارجي، ويفرض عليها عاطفته ووعيه وذاته، وفي أثناء هذه العملية يبدو له كأنه يسبر أغوار هذه الموضوعات، وكأن حقيقتها الجوهرية تتكشف له" (3).

وهذا يؤكد أن أهم ما يتطلبه إحسان من الشاعر أن يندمج في صورته ويمثلها، حتى تُعبّر عن حالته النفسية، وكي يُكسب (موضوعات) الصورة روحاً من (ذاته) فيضمن لها التجانس، والحركة، والحياة، فكأنها كائن مستقل بذاته متميز بصفاته، تجمعها وحدة عضوية، والصفة التي يستحسنها إحسان في الصورة الشعرية هي الحيوية في مقابل الجمود الذي عابه آنفاً (4).

(1) عباس، إحسان، تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سيادة قرطبة)، ص 209

(2) ينظر: هلال، محمد غنيمي، (1973) للنقد الأدبي الحديث، بيروت، دار الثقافة، دار العودة، ص 430.

(3) بدوي، محمد مصطفى، كولردج، ص 85.

(4) ينظر: بدوي، محمد مصطفى، كولردج، ص 96، 97.

وَيَصِفُ النَّاقدُ تلكَ الصُّورَ بـ (التَّشْبِيهاتِ الجامِدة)، وَهِيَ كَثيرةٌ في شِعْرِ شُعراءِ الأندلسِ الَّذِينَ افْتَدَوْا بِالصُّورةِ المَشْرِقيَّةِ في جُمودِها، مِثْلُ تَشْبِيهِهِمُ الزَّهَرَ الحَيَّ بِالوَشِيِّ، وَالْأَحْجارَ الكَرِيمَةَ، وَمَا أَشْبَهَ⁽¹⁾، مِمَّا صَرَفَهُمُ عَنِ حُبِّ المَوْضُوعِ نَفْسَهُ وَالْإِحْساسَ بِهِ، وَالْمَوْضُوعُ هُوَ الفِكرَةُ الأساسِيَّةُ في القَصِيدَةِ، أَوْ ما يَدْعُوهُ إِحْسانُ عَبَّاسٍ (سِرَّ القَصِيدَةِ) الَّذِي يَنْبَغِي أَنْ تَخْدُمَهُ كُلُّ الصُّورِ فِيهَا⁽²⁾.

وَفِي العَصْرِ الحَدِيثِ يَعْذُ النَّاقدُ صُورَ عَلِيِّ الجَنْدِيِّ فِي القِسْمِ الثَّانِي مِنْ رِباعِيَّاتِهِ، نَموذجاً لِلصُّورِ السَّرِيعَةِ الَّتِي تَبْدُو وَكَأَنَّها مُحضٌ تَلْذُذٌ بِالرَّسْمِ⁽³⁾.

وَعَلَى الرَّغْمِ مِنْ تَأْيِيدِهِ لِخَيالِ الشَّاعِرِ ذِي القِيَمَةِ أَوْ المَعْنَى المِثَالِي، نَجَدُهُ ضِدَّ الإِغْرابِ فِي تَتَبُعِ الصُّورِ الوَهْمِيَّةِ القائِمَةِ عَلَى التَّنْفِيقِ⁽⁴⁾، وَلِذَا يُقَدِّمُ التَّصَوِّيرِيَّينَ أحياناً لِأَنَّ بِناءَ صُورِهِمُ يَعْتَمِدُ عَلَى صُورِ حَسِيَّةٍ، بَعِيداً عَنِ التَّجْريدِ⁽⁵⁾، وَهَذَا مَنهجُ ارْتِدادِهِ إِحْسانٍ فِي تَتَبُعِ مَعانِي الصُّورِ الشَّعْرِيَّةِ، فَهُوَ ضِدُّ السُّطْحِيَّةِ المَبْاشِرَةِ (الْخَالِيَّةِ مِنَ المَعْنَى وَالْحَرَكَةِ وَالْغَرَضِ)، كَمَا أَنَّهُ ضِدُّ الإِلْغَازِ وَالتَّعْقِيدِ، وَهَذَا يُوَكِّدُهُ حَرَصُهُ عَلَى التَّوَاصلِ بَيْنَ الشَّاعِرِ وَالْقَارِئِ.

وَمِنَ الصُّورِ وَالْخَيالاتِ ما يَكْثُرُ الإِقْبالُ عَلَيْهِ فِي شِعْرِ الشُعراءِ إِقبالاً يَجْعَلُهُ سائِغاً وَمَقْبُولاً أَوْ (مَأْلُوفاً)، مِنْ ذَلِكَ التَّصَوِّيرِ القائِمِ عَلَى التَّعَارُضِ وَالْمُقارَنَةِ فِي قِصائِدِ قَصِيرَةٍ أَشْبَهَ بِاللَّمَحِ الخاطِئِ⁽⁶⁾، وَهُوَ عَيْبُ الشَّاعِرِ الحَدِيثِ الَّذِي يَريدُ أَنْ

(1) يَنْظُرُ: بِدَوِي، مُحَمَّدٌ مَصطَفى، كُولَرْدَج، ص 95.

(2) يَنْظُرُ: عَبَّاسٌ، إِحْسانٌ، فَنُ الشَّعْرِ، ص 209.

(3) يَنْظُرُ: عَبَّاسٌ، إِحْسانٌ، نَماذِجُ مِنَ القَصِيدَةِ القَصِيرَةِ فِي الشَّعْرِ العَرَبِيِّ الحَدِيثِ (عَلِيِّ الجَنْدِيِّ وَالرِّباعِيَّاتِ، (ضَمَنُ: إِحْسانُ عَبَّاسٍ: أَوْرَاقٌ مَبْعُوثَةٌ، جَمَعُها: عَبَّاسُ عَبْدِ الحَلِيمِ عَبَّاسٍ)، ص 362.

(4) يَنْظُرُ: عَبَّاسٌ، إِحْسانٌ، حَفارُ القُبُورِ، (ضَمَنُ: أَوْرَاقٌ مَبْعُوثَةٌ)، ص 11.

(5) يَنْظُرُ: عَبَّاسٌ، إِحْسانٌ، نَماذِجُ مِنَ القَصِيدَةِ القَصِيرَةِ فِي الشَّعْرِ العَرَبِيِّ الحَدِيثِ (مَريدُ البَرِغوثِيِّ وَالْقَصِيدَةِ القَصِيرَةِ)، ضَمَنُ: نَفْسُهُ، ص 374.

(6) يَنْظُرُ: عَبَّاسٌ، إِحْسانٌ، (مُحَمَّدُ القَيْسِيُّ وَدَيوانُهُ)، ضَمَنُ: نَفْسُهُ، ص 368.

يُلبس كل ما يراه معنى أو غرضاً قبل نضوجه صورةً متكاملة في مخيلته، أي أنه "يريد أن يرى معنى في كل شيء فهو مُغري بأن يقطف الثمرة قبل نضجها ويستغل كل المرئيات (اللامعة) التي لفتت انتباهه قبل أن تنضج صوراً"⁽¹⁾، أي قبل أن تتألف أجزاؤها وتتصهر لتشكل كيانه متجانساً، يُسهم كل جزء من أجزائه في صياغته، وهذا ما يجعل قراءة القصيدة بعد الربط بين أجزاء صورها، يُسهم في جلاء الغموض عنها⁽²⁾، ويجعلها خيالاً متميزاً متماسكاً لا مجرد وهم مفكك قائم على علاقة المجاورة فحسب.

ويُفرّق كولردج بين الخيال **Imagination** والوهم **Fancy**، إذ يرى أن الوهم ليس إلا ضرباً من الذاكرة بجمع مادته في غير اتساق وفق قانون تداعي المعاني⁽³⁾، أما الخيال فهو أولي وهو موجود لدى كل إنسان، والأولي هو القوة الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكناً، أما الخيال الثانوي فهو صدى للأولي غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية، وهو "يُنِيب ويُلَاشي ويُحطّم لكي يخلق من جديد، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة، وإلى تحويل الواقع إلى المثالي"⁽⁴⁾، كذلك يفرّق إحسان بين محض نتابع الصور وتجاوزها واستخدامها وسيلة لوصف طبيعة المنظر ساكناً خاوياً من الإحساس⁽⁵⁾، وبين الخيال

(1) عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي: دراسة في (أباريق مهشمة)، (مصدر سابق) م3، ص 464،

نقلاً عن: D.C.lewis: The Poetic Image

(2) ينظر: عباس، إحسان، نماذج من القصيدة القصيرة في الشعر العربي الحديث (محمد القيسي وديوانه)، (ضمن: إحسان عباس: أوراق مبعثرة)، ص 364-367

(3) ينظر: بدوي، محمد مصطفى، كولردج، ص 157، (نقلاً عن سيرة أدبية لكولردج، ج1، ص202).

(4) نفسه، ص 156، (نقلاً عن سيرة أدبية لكولردج، ج1، ص 202).

(5) عباس، إحسان، فن الشعر، ص 198.

الحقيقي الذي يجعل من تتابع الصور وحشدها خلقاً جديداً، مترابطاً فيما بينه، ناقلاً للتأثير⁽¹⁾، والناقد يميز حشد الصور في قصيدة (المساء) لإيليا أبي ماضي إذ يقول:

[من الكامل]

"السُّحْبُ تَرْكُضُ فِي الْفُضَاءِ الرَّحْبِ رُكُضَ الْخَائِفِينَ

وَالشَّمْسُ تَبْدُو خَلْفَهَا صَفْرَاءَ عَاصِبَةِ الْجَبِينِ

وَالْبَحْرُ سَاجٍ صَامِتٌ فِيهِ خُشُوعُ الزَّاهِدِينَ

لَكِنَّمَا عَيْنَاكَ بَاهِتَتَانِ فِي الْأَفْقِ الْبَعِيدِ

سَلْمَى بِمَاذَا تَفَكِّرِينَ

سَلْمَى بِمَاذَا تَحْلَمِينَ؟"

عندما "نرى هذه الصورة التي عناصرها السحب والشمس والبحر وسلمى نرى حشداً قد نظنّ أن الشاعر جمعه اقتساراً، فإذا فكرنا قليلاً ورأينا الشاعر يضع الإنسان في مواجهة الطبيعة بدأ يبدو لنا شيء من الانسجام"⁽²⁾، فإذا تذكرنا أن سلمى يائسة لأنها تحسّ حلول الليل، ورأينا في السحب رمزاً للأحلام الهاربة، ووجدنا في الشمس المعصوبة الجبين صورة سلمى نفسها، بقلقها النفسي وتخوفها من اقتراب المساء، ثم لمحنا في سجو البحر وهدوئه ذلك الكيان الإنساني الذي بدأ يبدو هادئاً في ظاهره أو ذلك الهدوء الشامل الذي لا تقلقه تغيرات ما حوله من مظاهر، أدركنا أن السحب والشمس والبحر لم تحشد لأن الشاعر يجلب من هنا وهناك لينقل إلينا صورة، ولكن لأنه يحس المعنى المسائي الذي يريد تصويره

(1)عباس، إحسان، فن الشعر ، ص 195.

(2)نفسه، ص 196.

إحساساً دقيقاً في ما حوله من مناظر الطبيعة⁽¹⁾. فيتخذ من مظاهر الطبيعة (أقنعة) تخفي من ورائها رموزاً أراد بها الشاعر أن يُعبّر عن صميم معاناته، وأن تُمثل تلك (الأقنعة) (معادلاً موضوعياً) للشاعر وتجربته.

والناقد يُفرّق بين هذا الحشد المُتضام في انسجام وبين مُجرّد (تكديس الصور) دون علاقة بينها، ودون أن تُعبّر عن نفسية الشاعر أو تُلامس وجدان القارئ بالتأثير، من ذلك في الشعر القديم محاولة للشريف الطليق كانت مبتذلة في تصوير أثر فراق المحبوب على الطبيعة، في قوله:

[من الكامل]

ودَعْتُ من أهوى أصيلاً لِيَتَيَّ نَقْتُ الحِمَامَ ولا أذوق نِوَاهُ

فوجدتُ حتّى الشَّمس تشكو وجَدَه والورقَ تدبُّ شجّوها بهواه

وعلى الأصائلِ رِقّةً من بُعْدِه فكأنّها نَلَقَى الذي ألقاه

ولم ينقذ محاولة الشريف هذه إضفاؤه على الطبيعة حسّاً إنسانياً وعلى المحبوب صورة الروض، لأن الشاعر ركّز على الصفات الحسيّة للمحبوب، والملاحم الماديّة للطبيعة، دون أن يلمح للمتلقّي بوجه شبه من وجه طريف، وذاك يتجلّى في قوله:

[من الكامل]

الزهرُ مَبْسُمةٌ ونكهته الصَّبَا والوردُ -أخضلةُ الندى- خَدَاهُ

(1) عباس، إحسان، فن الشعر، ص 196.

فلذاك أولع بالرياض لأنها أبداً تذكرني الذي أهواه

فلم ينجح الطليق هنا في رسم صورةٍ تنتهي إلى خيال المتلقي نابضةً حيّةً،
إنما هي محض رصٍّ وتكديس⁽¹⁾، ويستشهد الناقد على ذلك الرّصّ والتكديس،
بقصيدة محمود حسن إسماعيل (وطن الفأس):

[من الخفيف]

في الضحى والشعاع جاثٍ على النيل كما خرَّ ساجدٌ في صلاته

إذ يعترض على ربط الشعاع الجاثي على النيل بالساجد الذي خرَّ في صلاته،
فالعلاقة -إذا صحّت- عابرة لا تحتمل مقارنةً مستفيضةً بين أجزائها،
فالفعل (خرَّ) يُصوّر حركةً عنيفة لا تتفق والصورة الوداعة لجثو الشعاع على
النيل، تلك الوداعة التي أراد الشاعر أن يبيّنها في المنظر، فالحركة في المنظر
غير منسجمة، كما أن طول جثو الشعاع على النيل في وقت (الضحى) يعني أن
وقدّة الحرّ أخذت تلتهب، وهذا يتنافى مع الوداعة التي أرادها الشاعر للمنظر العام
في القصيدة، فالصور في هذه الأبيات لا تخدم الفكرة الأساسية للقصيدة، وهي
لذلك غير متجانسة.

والشاعر (يُمعِن) في قوله:

[من الحفيف]

(1) ينظر: عباس، إحسان، تاريخ الأدب الأنطلسي (عصر سيادة قرطبة)، ص 212.

والرياحين ناهلات من الطلِّ رحيق الصهباء من قطراته
 خمرة سلسل الضياء طلاها فجّرت كوثرأ على ربواته
 عربد الزهر من جناها فافشى سرّ جنّاته على نفحاته
 والفراشُ الوديع يسبح في الأيك ويحسو العبير من زهراته

فلا يقف عند رحيق الصهباء، بل يُسميها: (خمرة سلسل الضياء طلاها)، وقد أثارت هذه الخمرة في المنظر الوديع عريضة في الزهر لأنه انتشى منها، أمّا الفراش فقد ظلّ على وداعته سابحاً في الأيك⁽¹⁾، فالصور الجزئية في القصيدة لا تتجانس في دلالتها، ولا تخلق صورة ذات كيان منسجم، وهي لذلك لا تتخلّق بصورة جديدة، ولا تنقل تأثيراً موحّداً، ولا تتربط في مجموعها.

والخلق الجديد للصورة يحتاج إلى علاقات جديدة، تُحدّد أشكال الصور الجزئية وأنواعها في بناء متكامل، وتُنظّم ترابطها ضمن كيانٍ كلّيّ مكوّن من صور جزئية لكنها متضافرة.

والنظرة الكلّية لمجموع الصور في القصيدة ضرورية، وهي التي تؤكد أن القصيدة ليست مجرد حصيلة جمع عناصرها، بل هي حصيلة التأثير المتبادل بين تلك العناصر كلّها⁽²⁾، في نسقٍ واحدٍ مميّز، وضمن علاقات جديدة مميزة.

ومن أنواع الصور: الصورة العريضة، وهي التي "يحاول المُصوّر أن يجمع فيها وحداتها المتنوّعة، وتكون جزئياتها في الغالب مكانيّة، وتمثليّة

(1) ينظر: عباس، إحسان، فن الشعر، ص 196 - 198.

(2) ينظر: عبد الله، محمد حسن، (1981) الصورة والبناء الشعري، القاهرة، دار المعارف، ص 20.

بالمنظورات والمسموعات، ولكن المنظورات فيها أقوى وأهم⁽¹⁾، وهذا النوع من التصوير يمنح الشاعر الحرية في استغلال التداعي إلى أبعد الحدود⁽²⁾، وغاية الناقد من تأمل هذه الصورة: البحث عن الوحدة التي تجمع بين تداعي تلك الأجزاء إلى خيال الشاعر، وارتباطها بميوله النفسية، ودورها في تكميل الصورة، وإحسان في دعوته لاستغلال التداعي إلى أبعد الحدود، يؤمن بقدرة الشاعر على توظيف ما كان يراه النقاد مسيئاً للوحدة العضوية في القصيدة وبنيتها الحية، وهو التداعي الذي كان البعض يراه طريقة تقليدية تراكم الصور على حسب ما تُملي الذاكرة حسب⁽³⁾، فتداعي الصور في نظر إحسان إنما هو بتأثير من الحالة النفسية للشاعر التي تستدعي من الصور ما يتوافق ولا شعوره.

ويُميّز بين الصورة العريضة، والصورة الطويلة التي يهتم الشاعر فيها برسم الشخصيات ولا سيما "القلقة منها التي تؤمن بماضيها أكثر من حاضرها، والتي في نفسياتها مجال واسع للحلم والتشبّث بالماضي"⁽⁴⁾، والصورة بذلك - تُمثل التغيرات التي تطرأ على نفسية الشاعر، وتُعنى بتطور شخصيته، ويحرص الناقد على الوصول إلى الوحدة التي تُسهم في التعرف إلى (صورة الشاعر) وشخصيته، في سياق تجربة نامية، أهم ما يعني الناقد فيها أن شخصية الشاعر تُحافظ على سماتها الأساسية، حتى وإن تطوّرت، ففيها الوحدة الدالة على صورة الشاعر المميزة، أو (تجربته الشعرية الخاصة) من خلال صورته.

(1) عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي (دراسة في أباريق مهشمة)، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م3، ص 422.

(2) ينظر: نفسه، ص 422.

(3) ينظر: هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 398.

(4) عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي (دراسة في أباريق مهشمة، مصدر سابق) م3، ص 422.

ودراسة إحسان عباس لصور عبد الوهاب البياتي، قادتَه إلى التغلغل في أصولها، فوجد أنها تَصْنُبُ جميعها في أحلام الشاعر بـ(العودة إلى الطفولة)، "وفي سبيل هذه العودة ترى شخصياته جواباً أفاقه لا من أجل الرحلة نفسها، بل من أجل العودة بعد رحلة طويلة يلقى فيها الجواب العذاب ويُعالج القلق"⁽¹⁾، وإحسان يركّز هنا على شخصية الشاعر، وعلى (ثباته) على نمط غالب في تصويره.

كذلك يلاحظ إحسان حياة الصورة نفسها في شعر بدر شاكر السياب رغم السنوات الطويلة، ويرى أن ذلك دالٌّ على أن رحلة العمر والحب تعودان إلى الطفولة، إلى الأم⁽²⁾.

وفي الشعر القديم يُلاحظ إحسان أن النظر في شعر ابن خفاجة الأندلسي يؤكد تغلغل صورتين مهمتين في كثيرٍ ممّا يرسمه، هما صورتا البحر، والفرس، "وبين الصورتين شبه في القوة والعنف والحيوية والتوثب... وهو شئ يتحد مع العنف الذي ينتحبه في التصوير عامة. فهو لا يحب أن يقف كثيراً عند الصور الهادئة"⁽³⁾، فما يهتم به الناقد هنا هو (الصورة العريضة) متمثلة في: الفرس والبحر، ويتلمس دلالتهما على شخصية الشاعر وطبيعته، ثم يتابع تغلغل هاتين الصورتين بدلالتهما في شعره كله (الصورة الطويلة).

وما يهتم به الناقد هنا هو بيان ما يتراءى وراء هذه الصور الحسيّة (الصورة العريضة) ونمؤ هذه الصورة (الصورة الطويلة) من شعور أو فكرة⁽⁴⁾، وما تحمل من صورة لشخصية الشاعر ولتجربته في نموّها وتطورها أو في

(1) عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي (دراسة في أباريق مهشمة، مصدر سابق) م3، ص 422، 423.

(2) ينظر: عباس، إحسان، بدر شاكر السياب (مصدر سابق)، ص 44، 45.

(3) عباس، إحسان، تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، ص 170.

(4) ينظر: هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 414.

ثباتها، من خلال متابعة الصورة الشعرية في تجربة الشاعر، فالصورة لا بُدَّ أن تتحدَّ بعلاقات عضوية جديدة، تجعل من كل جزء فيها عضواً يؤدي وظيفته داخل كيان كليّ مُوحَّد منسجم.

وهذا شبّية برأي وردزورث وكولردج في معنى الوحدة العضوية في القصيدة الذي يقتضي "أن تؤدي كل صورة وظيفتها في داخل التجربة الشعرية التي هي الصورة الكلية، وذلك بأن تكون الصورة الجزئية مساهمة للفكرة العامة أو الشعور العام في القصيدة، وأن تُشارك في الحركة العامة للقصيدة حتى تبلغ الذروة في النماء، ثم تنتهي إلى نتيجتها الطبيعية التي تؤلف وحدتها العضوية العامة النامية"⁽¹⁾.

وما يهمُّ الناقد من صور الشاعر -كما سلف- هو تعبيرها عن وحدة في كيان كليّ متكامل، والكيان الكلي للصورة مُكوّن من صور جزئية، تتعاون فيما بينها لخدمة الغاية الأساسية للصورة، كيلا تغدو مجرد تجميع ورصّ لِمَلامَح مفككة لا يربط بينها رابط.

وهذا ما تتبَّعُه إحسان عباس في قصيدة أحمد شوقي (أبو الهول)، فهو يؤمن أن "دراسة الصور مجتمعة قد تُعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة:"⁽²⁾، لأن الصورة والمجاز عموماً من عمل القوة الخالقة، فالاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشعر⁽³⁾، ويقف إحسان ضدَّ الرمز الذي اتخذهُ الشاعر، حين عدَّ أبا الهول رمزاً للخلود، ثم وجد أن العلّة في خلوده انعدام الحياة فيه!!! وهذه مفارقةٌ غير متجانسة، كما انتقد الصور التعليلية التي يُفسّر بها

(1) هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 446، 447.

(2) عباس، إحسان، فن الشعر، ص 200.

(3) ينظر: نفسه، ص 200.

الشاعر تتقير عيني أبي الهول، بأن الدهر عاداه، فسَلَطَ عليه ديك الصباح فشَوّه عينية، وهذا ما أنزل قيمته التي منحها إيّاها الشاعر أولاً حين جعله رمزاً للخلود!

فصورة أبي الهول في القصيدة لا تَخْلُو من تناقض "فما كاد الشاعر يقيم بين أبي الهول والدهر عداءً ذهبت عيناه ضحيةً له، حتى جعله نديماً للزمان نجياً له، يتساقيان معاً ويتبادلان الأسرار"⁽¹⁾!!، وبعد أن صوّر الشاعر أبا الهول أخرس أعمى في قوله:

[من المتقارب]

| | |
|--------------------------|-------------------------|
| أسال البياض وسَلّ السواد | وأوغل منقاره في الحفر |
| فعدت كأنك ذو الحبسين | قطيع الكلام سلايب البصر |

عاد شوقي بعدها يستغل قوة الإبصار والكلام عنده، ويميز لكل من عينية مهمة تقوم بها بعد أن سلبه النطق والبصر! وذلك في قوله يخاطب ذلك الأعمى الآخرس:

[من المتقارب]

| | |
|---------------------------|------------------------|
| تُطَلّ على عالم يستهل | وتوفي على عالم يحتضر |
| فعينٌ إلى مَنْ بدا للوجود | وأخرى مشيعة من عبر |
| فحدّث فقد يُهتدى بالحديث | وخبر فقد يُؤتسى بالخبر |

فالشاعر لا يعيش مع صورة مميزة لأبي الهول، وهو لم يتمثله ولم يحبه، وإذا لم يتمثله ولم يحبه فقصيدته قد صنعت دون روح تدفعها لتكون خلقاً

(1) عباس، إحسان، فن الشعر، ص 203.

سويّاً⁽¹⁾، ذاك أن الخلق في العمل الشعري يجعل ما هو متناقض في الطبيعة (الحسية) منسجماً ومتآلفاً بخلق علاقات جديدة وأواصر من وجه خفي (معنوي) أو (مثالي).

وما يهتم إحسان بمطالبة الشاعر به هو (الصورة المتكاملة)⁽²⁾ التي لا تُعنى بتفتيت الصورة إلى أجزاء تتناقض فيما بينها⁽³⁾، بل هو معنيٌ بوصف كل جزء منها، وكيف اختلفت ماهيته حين انضم إلى الكيان المتكامل، ففقد شيئاً وقدم أشياء لا يعوزها ترابط وتآلف وتماسك مع بقية الأجزاء.

كما يطالب الناقد أحمد شوقي بتمثل معنى واحد يرمز له أبو الهول، فالشاعر يسوقه رمزاً لأشياء متنوعة، بل ومتناقضة، ثم ينفي عنه أنه رمزٌ على الإطلاق، فما أبو الهول إلا (مجرد حجر)!! ويعترض إحسان بقوله: "ومعالجة مثل هذا الموضوع تحتم على الشاعر أن يستقرّ على رمز واحد، فإن أبا الهول إذا لم يكن رمزاً لم يصلح أن يكون موضوعاً لقصيدة، وإذا جُعِلَ رموزاً أصبحت القصيدة الواحدة قصائد عدة، بعدد تلك الرموز"⁽⁴⁾.

واضطراب الصورة ممّا يعترض عليه النقد الحديث في جميع مذاهبه، وأسباب هذا الاضطراب تنافر أجزاء الصورة في داخلها، أو تنافي الصورة مع الفكرة العامة أو الشعور السائد في التجربة نفسها⁽⁵⁾، وهذا ما يرى به مصطفى ناصف في (الصورة الأدبية)، فنقد الصور ينبغي أن يتجاوز طلب إصابة المشابهة

(1) عباس، إحسان، فن الشعر، ص 206.

(2) ينظر: نفسه، ص 205.

(3) يشير مصطفى ناصف إلى مثل ذلك في قراءته لقصيدة شوقي في (نكرى دنشواي) يحتفل بكل صورة على حدة، وينتقد ناصف عدم اتساق انتقال الشاعر في قصيدته من معنى لآخر ومن صورة لأخرى، ينظر: ناصف، مصطفى، الصورة الأدبية، ص 198، 202.

(4) عباس، إحسان، فن الشعر، ص 205، 506.

(5) ينظر: هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 446، 447.

في تشبيهات الشاعر، والوضوح الذهني، والتحليل السافر إلى ما يسميه ناصف: تأثر نقد الصور (بإحساس رمزي)⁽¹⁾، فالصورة تحمل دلالةً معينة، وترمز إلى معنى من المعاني، وما يتطلبه إحسان وناصف من الناقد التركيز على تأمل (إحساس) الشاعر بهذا الرمز وتمثله له.

وإحسان بتركيزه على (الصورة الكاملة) و(الرمز) في القصيدة يجمع بين اتجاهين نقديين: اتجاه ريتشاردز وإمبسون في تتبع المبنى، وقدرته على التأليف بين المتناقضات، وإشاعة الوحدة، واتجاه مود بودكين، وكنث بيرك، وكارولان سبيرجن، في دراسة الصور والرموز والمبنى الباطني في القصيدة⁽²⁾، ويضيف إلى هذين الاتجاهين اتجاهًا ثالثًا سلكه كولردج في دلالة جميع مزايا الفن على (روح الشاعر) و(شخصيته المميزة الخاصة)، واتجاهًا رابعاً يعنى بصدق الشاعر⁽³⁾ (مستمدًا من سيرة حياته الواقعية والفنية مع محاولة التوفيق بينهما، وذلك بمراجعة نمو شعره وتطوره عبر مسيرته الشعرية).

وإحسان تشرّب هذه الاتجاهات في النقد وضمّها جميعاً، بحيث أضفى على كل منها سمة الاتجاه الآخر، أي بحيث خلقها خلقاً جديداً حياً، تضمّن صورة الناقد إلى جانب صورة الشاعر، وهو مهتم بالألغى الشاعر شخصية الناقد، لأنه يعترض على قول الشاعر إذا كان لغزاً أو أحجية.

وإدراك العلاقات الجديدة بين صور الشاعر الشعرية، جزءاً من الإدراك الكلي للعلاقات التي تربط أجزاء القصيدة، والناقد حيالها "يجد مادته في العمل المنقود،

(1) ينظر: ناصف، مصطفى، الصورة الأدبية، ص 210.

(2) ينظر: عباس، إحسان، فن الشعر، ص 177، 182.

(3) فالرومانسي خاضع "للحال" للحظة التي يتم فيها انفعاله الطارئ، ينظر: عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 75.

متوفرة، حاضرة، ولكنه يلوذ مثل الكاتب الخلاق بالمعاناة في الفهم والإدراك، والإيغال، كما يستعين بعقله الباطن لإمداده بالخواطر والرؤى⁽¹⁾، وهذا ما تراه وداد القاضي أساساً في عملية النقد التطبيقي عند إحسان عباس، متمثلاً في "غوص الناقد في (العالم) الذي يخلقه الأديب في قطعه الأدبية، واكتشاف عناصره و(ألوانه) ثم تحليل هذه العناصر، ثم مزجها مرة ثانية ثم تفسير ما يريد الأديب أن يقوله بها في صورة (منسجمة)، تتفق والانسجام الذي أوحى به الأديب في عمله، ويستكشف الوحدة الكامنة في هذا العمل، خلف مختلف مظاهر التنوع فيه. إذ ذاك وحسب يستطيع الناقد أن يبدأ بنقد العمل الأدبي، ويكون عمله هو صورة أخرى من هذا العمل.

الصورة الشعرية وطرق التعبير:

وعوداً على بدء لا بُدَّ من التذكير بما لدى الصورة الشعرية من تواصل مع طرق تعبير أخرى تتجاوز الاستعارة والمجاز إلى الرمز والأسطورة، وقد عني إحسان عباس باستخدام وسائل نابعة من الصورة ولكنها تسمو عنها، منها الأسطورة والرمز، أما الأسطورة فهي الرمز الذي يجسّد البشرية ويمثل تجاربها الماضية⁽²⁾، ونظرة إحسان إلى الأسطورة قريبة من نظرة كولردج - كما يصفها رينيه ويليك وأوستن وارين - تمثل نوعاً من الحقيقة الفنية يشكل رافداً للحقيقة التاريخية⁽³⁾.

فهو لا يركّز على استدعاء الأسطورة إلا إذا كان شعر الشاعر يُملّي عليه ذلك، فهو يهتم بدراسة الأساطير التي يشير إليها السياب في قصائده، ليرى هل

(1) السحرتي، مصطفى عبد اللطيف، (1962) النقد الأدبي من خلال تجاربي، القاهرة، معهد الدراسات العربية العالية، ص 7.

(2) ينظر: عباس، إحسان، فن الشعر، ص 183.

(3) ينظر: ويليك، رينيه، ووارين، أوستن، نظرية الألب، تر: محيي الدين صبحي، ص 198.

شكّلت -في المقام الذي ذكرت فيه- (منبعاً) حقيقياً لشعره، أم أنها كانت مجرد (مؤثر) خارجي، فالسياب يستعير الصور المترجمة ويُدرجها في شعره، دون أن يشعر إزاءها بانفعال قوي⁽¹⁾، وهو في مرحلة ضياعه (البحث عن النخلة) يرتبط بالرموز المسيحية وبالأساطير، ويُردّد الأسماء التاريخية والأسطورية مجرد ترداد⁽²⁾، أمّا في المرحلة التي وجد فيها نفسه (مرحلة إحساسه بالقومية العربية) فقد ابتعد السياب عن الرمز والأسطورة، وتعلّق بصورة وطنه وصورة أمّه.

والشاعر الحديث يتعلّق بالأساطير التي يستقيها من التراث، وهو لا يقتصر على التراث العربي والإسلامي بل قد يتعدّاه إلى التراث الإنساني الواسع⁽³⁾، وقد يخلق أسطورة تاريخية يتخذ من بطلها (قناعاً) لشخصيته ولتجربته الخاصة، ويُعبّر بذلك عن ضيقه بالتاريخ الحقيقي، في محاولة لجعل صورته مكان صورة الشخصية التاريخية التي يتقنّع بها، ولكن الشاعر لا يُتقن الاختفاء خلف القناع فتعود صورته للظهور -وإذ ذاك- ينقض القناع⁽⁴⁾.

والصورة تصبح رمزاً إذا عاود الشاعر الإلحاح عليها في سائر شعره⁽⁵⁾، والرمز يحمل طابع الأصالة في تجربة الشاعر، ويدلّ على فكره، وليست الصورة -حين تغدو رمزاً- "محض مجاز شعري، يستخدمه الشاعر كما تُستخدم الصور في التوضيح والتبيان على نحو تمثيلي"⁽⁶⁾، وإنما هي دليل على معاناة حقيقية لديه.

(1) ينظر: عباس، إحسان، بدر شاكر السياب (مصدر سابق)، ص 105.

(2) ينظر: نفسه، ص 149.

(3) ينظر: عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 117.

(4) ينظر: عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 121-123.

(5) ينظر: ويليك، رينيه، ووارين، أوستن، نظرية الألب، تر: محيي الدين صبحي، ص 197.

(6) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب (مصدر سابق)، ص 44.

وتجارب الشاعر الصغيرة (قصيرة المدى) تكشف عن معنى أكبر وأعمق في نفسه، وإحسان -في دراسته للسياب- لا يتوقف عند حدود شعره وما يُوحى به، بل يتعداه إلى رسائله النثرية وما يشفُ بنصّها عن دلالات رمزية لبعض صورهِ كصورة الأم والقبر التي تكرّرت كثيراً، فالسياب -في رسالته إلى صديقه خالد- يشكو غربته في أرضٍ لا يعرف منها غير أسماء بعض ساكنيها، وهو يقضي إجازته الصيفية، ويصف الشاعر ما وُلّته هذه الرحلة القصيرة في نفسه من شجن، إذ عادَ منها (دامي القدمين مزين اليدين بالجراح)، وما يركّز عليه إحسان عباس هو أن هذه الرحلة لم تُوح للسياب إلا بفكرة الموت، ويلمسُ إحسان في قصص هوى الشاعر المُخفّقة النفسَ ذاتَه: الرحلة قصيرة المدى، البعيدة عن الأم، القريبة إلى القبر⁽¹⁾، ويُعقّب بقوله: "وحيث تحيا هذه الصورة في نفس الشاعر رغم السنوات الطويلة وعوامل النسيان الكثيرة على ظهر هذه الأرض فمعنى ذلك أن رحلة الحبّ ورحلة العمر -كأنتا تتكلمان دائماً إلى نقطة البداية، فإذا هما دائماً عودةً إلى الطفولة، إلى الأم"⁽²⁾.

وإحسان عباس يدرك اقتراب السياب من العراق، وابتعاده عن الأمميّة الشيوعية، حين يركّز الناقد نظره على اتحاد صورة الأم وصورة الوطن في مثل قول السياب:

"الشمسُ أجملُ في بلادي من سواها، والظلام
-حتى الظلام- هناك أجمل فهو يحتضن العراق
واحسرتاه متى أنام
وأحسُ أنّ على الوساده

(1) ينظر: عباس، إحسان، بدر شاكر السياب (مصدر سابق)، ص 44.

(2) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب (مصدر سابق)، ص 44، 45.

من ليالك الصيفي ظلًا فيه عطرك يا عراق⁽¹⁾

فماذا يحتاج الغريب في غربته، غير الأمان الذي يَستروحُه في حضن أمّه، وفي ظلّ وطنه! وحين تمّ هذا الاتحاد بين صورة الأم وصورة الوطن كان السياب (يقترّب من العراق)⁽²⁾، قرباً حقيقياً نفسانياً وشعورياً، ثمّ يقترّب قرباً أشدّ فيكتشف التتابع الكامل بين ذاته ووطنه في قصيدته (أنشودة المطر)، ثمّ ينتقل إلى اكتشاف التتابع بين ذاته وبين البلاد العربية كلّها وإذ ذاك يتهيّب من استعمال الرمز الأسطوري - غير إشارات عابرة - لأن الإسلام - وهو في رأيه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالقومية العربية - قد قضى على تلك الرموز الوثنية⁽³⁾.

فما يهتمّ إحسان بجلائه هنا هو تطوّر الرمز وحياته عبر تجربة الشاعر الشعرية، فتغيّر أفكار السياب وانتماءاته الفكرية والعملية يتجلّى أثره في رموزه الشعرية، بما يؤكد أن الناقد لا يعدّ الرمز وسيلةً فنيةً حسن، بل هو - إلى جانب ذلك - أداةً للكشف عن نفسية الشاعر في تطوُّرها ونموّها، وعن أفكاره وإيديولوجيته في تطوُّرها، وعن مدى أصالتها في تجربته أو كونها مستجلبةً دخيلةً عليها من الخارج.

وتأمل إحسان عباس في رموز السياب دفعه إلى اكتشاف أن نموّ رموزه ينبئ عن أن (النواة الصلبة) في شخصيته كانت مفقودة، فالناقد لا يلمس روحاً واحدةً للشاعر تنتظم رموزه كلّها، بل هو أسير أهواء متباينة، وتباين هذه الأهواء

(1) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب (مصدر سابق)، ص 160.

(2) ينظر: نفسه، ص 159، 160.

(3) ينظر: عباس، إحسان، بدر شاكر السياب ص 224، 225.

يَمَسُّ صَمِيمَ الْفِكْرِ وَالْعَقِيدَةِ، وَيُسَىءُ إِلَى (حَقِيقَةِ إِيْمَانِهِ الْفَنِيِّ) الَّذِي يَهْتَمُّ النَّاقدُ بِهِ فِي هَذَا الْمَقَامِ دُونَ سِوَاهُ⁽¹⁾.

وَلأنَّ النَّاقدَ يُطالِبُ بِرَمْزٍ يَكْشِفُ عَنِ نَفْسِيَّةِ الشَّاعِرِ، وَعَنْ فِكْرِهِ وَعَقِيدَتِهِ، فَهُوَ يَعُدُّ صُورَةَ (السُّوقِ) فِي قَصِيدَةِ الْبِيَّاتِيِّ: (سُوقُ الْقَرْيَةِ) (مَحْضَ صُورَةٍ) أَوْ (صُورَةٍ مَسْطُوحَةٍ)، وَهِيَ "بَعِيدَةٌ" عَنْ أَنْ تَكُونَ رَمْزاً، لِأَنَّهَا تَنْتَقِلُ مَا تَنْتَقِلُ، دُونَ أَنْ تَقُولَ -عَلَى الْمَسْتَوَى الرَّمْزِيِّ- أَيَّ شَيْءٍ⁽²⁾، وَإِنَّمَا يَضْفِئُهَا إِحْسَانُ هَذَا الْوَصْفِ لِأَنَّهَا لَا تُعْبَرُ عَنْ عَاطِفَةِ الشَّاعِرِ الْخَاصَّةِ، فَسُوقُ الْقَرْيَةِ -كَمَا يُصَوِّرُهَا الْبِيَّاتِيُّ- مَجْتَمَعٌ صَغِيرٌ ضَائِعٌ يَحَاوِلُ النِّشْبُثَ بِالْحَلَمِ، وَحُضُورُ الشَّاعِرِ فِيهِ جَزْئِيٌّ، وَالشَّعْرُ الْغَنَائِيُّ يَتَطَلَّبُ أَنْ يَكُونَ حُضُورُ الشَّاعِرِ فِيهِ كُلِّيًّا، وَالْقَصِيدَةُ كُلُّهَا (تَوَطُّئٌ لَشَيْءٍ لَمْ يُقَلَّ بَعْدُ)⁽³⁾ بِمَعْنَى أَنَّهَا لَا تَنْتَقِلُ رُؤْيَا الشَّاعِرِ وَفَلَسَفَتَهُ عَلَى نَحْوٍ عَمِيقٍ.

بَيْنَمَا يُصَوِّرُ السِّيَابُ "انْعِكَاسَ مُوَاجَدَةِ النَفْسِيَّةِ عَلَى الْأَشْيَاءِ، وَقُدْرَةَ تِلْكَ الْأَشْيَاءِ عَلَى الْإِثَارَةِ التَّنْبِؤِيَّةِ لِمَا يُكُنُّهُ الْمُسْتَقْبَلُ"⁽⁴⁾، فِي قَصِيدَتِهِ: (فِي السُّوقِ الْقَدِيمِ)، وَهَذَا مَا يَهْتَمُّ النَّاقدُ فِي الرَّمْزِ: أَنْ يَمْلِكَ الْقُدْرَةَ عَلَى تَمَثُّيلِ مَشَاعِرِ الشَّاعِرِ الْخَاصَّةِ، وَنَظَرَتِهِ الْخَاصَّةَ إِلَى الْكَوْنِ.

فَفِي قَصِيدَةِ نَازِكِ الْمَلَائِكَةِ: (الْخَيْطُ الْمَشْدُودُ إِلَى شَجَرَةِ السَّرْوِ) يَرْكُزُ إِحْسَانُ فِي تَنَاوُلِهِ لِلرَّمْزِ فِيهَا عَلَى أَنَّهُ يَبْدُو "تَصَوُّراً ذَاتِيّاً لِمَا سَيَحْدُثُ فِي الْمُسْتَقْبَلِ"⁽⁵⁾، فَاهْتِمَامُ النَّاقدِ مُنْصَبّاً عَلَى الشَّاعِرَةِ وَعَلَى نَظَرَتِهَا إِلَى الْمُسْتَقْبَلِ مِنْ خِلَالِ صُورِهَا الشَّعْرِيَّةِ، تِلْكَ النُّظْرَةُ الَّتِي تَحْمِلُ سَمَاتَ فِلَسَفَتِهَا وَعَقِيدَتِهَا، وَنَظْرَةُ الشَّاعِرِ إِلَى

(1) يَنْظُرُ: عَبَّاسٌ، إِحْسَانٌ، بَدْرُ شَاكِرِ السِّيَابِ (مَصْدَرُ سَابِقٍ)، ص 226.

(2) عَبَّاسٌ، إِحْسَانٌ، اتِّجَاهَاتُ الشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْمَعَاوِرِ، ص 44.

(3) عَبَّاسٌ، إِحْسَانٌ، اتِّجَاهَاتُ الشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْمَعَاوِرِ، ص 42.

(4) نَفْسُهُ، ص 40.

(5) نَفْسُهُ، ص 34.

نفسه، إضافة إلى نظرته للكون من حوله، فتحمل بذلك طابع تميّزه (الذاتي) ضمن المجتمع من حوله (نظرته للكون، فلسفته).

ب. الأسلوب:

الشئ الثاني الذي لا بُدّ من إلقاء الضوء عليه وعلى موقعه من رؤية إحسان عباس لكيان القصيدة هو الأسلوب الذي يخضع -في رأيه- لمزاج الشاعر العاطفي وحالته، وهذا ما يجد مثلاً له ونموذجاً في حالة المتنبي النفسية وتأثيرها في أسلوبه في رثاء جدّته من حيث المبالغة والمغالة في إظهار نفسه، فهو لا يتحدّث عن الجَدّة الفقيدة بمقدار ما يتحدّث عن نفسه:

[من الطويل]

| | |
|-----------------------------|------------------------------|
| لئن لذّ يوم الشامتين بموتها | فقد ولدت مني لأنافهم رغما |
| تغرب لا مستعظماً غير نفسه | ولا قابلاً إلا لخالفه حُكماً |
| ولا سالكاً إلا فؤاد عجاوبة | ولا واجداً إلا لمكرمة طعما |

وبطريقة إحسان "يرجع الدارس إلى تقدير الأمور التاريخية ويربط بين فقدانه لجدّته وبين استشعاره مطلق الوحدة والضياع بعدها، ويحكم من ذلك إن كان للمتنبي عذراً في تلك المغالة. إن إنساناً عادياً لا يخطر على باله نكر الثأر، والشامتين في رثاء جدّته، ولكن المتنبي كان يحسّ أن فقدان جدّته لم يكن موت امرأة كانت تحبه فقط، بل أحس أن هذا الموت قد زاد في مسؤولياته الاجتماعية، وعقد الحياة دون عينيه"⁽¹⁾، فما يُسوِّغ للمتنبي أسلوبه الذي اتبعه، هو الموقع الذي احتلته جدّته من تجربته الحياتية كلّها، فمفهوم الأسلوب -تبعاً لذلك- يقترب من تعريف أحمد الشايب

(1) عباس، إحسان، فن الشعر: 217، 218 .

فهو معانٍ مرتبّةٌ في نفس الشاعر قبل أن يكون ألفاظاً منسّقة، وهو طريقة الأداء، أو التعبير التي يسلكها الأديب لتصوير ما في نفسه ونقله إلى سواه⁽¹⁾.

ويلاحظ الناقد أن الأعمى التطيلي -من شعراء الأندلس- فيما يبدو أكثر ميلاً للخُرْجَة المُعَرَّبَة، ويحتال لالتزام الإعراب في الخُرْجَة بأن يجعل الغناء على لسان فتاة عربية، في مثل قوله:

[من السريع]

| | |
|--|-----------------------------|
| وخُوذُ عُرْبٍ شَفَّهَا البُعْدُ | وعاد إليها إلفها بَعْدُ |
| فعاد الهنا واستحکم الودُ | نقول، وقد ساعدها السَّعْدُ: |
| دَنَتْ دَارُ مَنْ أَهْـوَاهُ مِنْ دَارِي | وزار وماكان بـزَوَار |

ويرى إحسان أن "خرجات التطيلي المُعَرَّبَة، مقياس دقيق للباقة في القول، وحلاوة صياغته، وقدرته العامة على أن يبني التعبير بناء لا يبعد كثيراً عن طبيعة اللغة الدّارجة وإن جاء به مُعَرَّباً"⁽²⁾.

وشجو الشاعر وألمه- في رأي إحسان- يغفران له حتى وإن تكلف في أسلوبه، فما هو ابن اللبانة يتتبع مصير المعتمد بن عباد-منذ نقله في السفينة إلى أغمات حتى وفاته- بالمرائي الجياشة بالدموع، ويحسُّ الناقد إخلاصه في مشاعره فيبرّر له مبالغته في أسلوبه الفني، يقول في ذلك: "وقد يجنح ابن اللبانة إلى المبالغات العامة، ولكنه يَمْنَحُها جزالة قوية يغلف بها حزنه العميق في مثل قوله:

[من البسيط]

(1) ينظر: الشايب، أحمد، (1995) الأسلوب، ط9، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ص 40، 41.
(2) الأعمى التطيلي، أبو جعفر أحمد بن عبد الله بن أبي هريرة (ت525هـ)، (1963) تحقيق: إحسان عباس، بيروت، دار الثقافة، (المقدمة)، ص ض .

انْفِضْ يَدِيكَ مِنَ الدُّنْيَا وَسَاكِنِهَا فَالْأَرْضُ قَدْ أَقْفَرَتْ وَالنَّاسُ قَدْ مَاتُوا
وَقُلْ لِعَالَمِهَا السُّفْلِيِّ قَدْ كَتَمْتُ سَرِيرَةً الْعَالَمِ الْعُلَوِيِّ أَغْشَمَاتُ
طَوَتْ مَظَلَّتْهَا لَا بَلْ مَذَلَّتْهَا مَنْ لَمْ تَزَلْ فَوْقَهُ لِلْعِزِّ رَايَاتُ
مَنْ كَانَ بَيْنَ النَّدَى وَالْبَاسِ أَنْصَلُهُ هِنْدِيَّةٌ، وَعَطَايَاهُ هُنْدِيَّةٌ دَاتُ

غير أن اللحن العام فيها مشبع بالحزن، وكأنما هو ينش بالدموع، ومهما
تكثر هذه المبالغات في شعره فإنها لا تفاجئنا بالتكلف، لشدة كلفه بهذا الموضوع
وإخلاصه الدفين له⁽¹⁾، ومهمة الناقد هنا هي تفسير اختيار الشاعر لأساليب
معينة، كي يضمن لرسالته أكبر قدر من التأثير⁽²⁾، ويتتبع إحسان مسيرة ابن اللبانة
في شعره فيجده قد انصرف -تِلْوَ ذلك- إلى طلب الحياة من جديد في ظل
ممدوح جديد، ولا يعني ذلك أنه نسي المعتمد، وإنما هي طبيعة الحياة الإنسانية،
تعثر بالموت لتتجدد وتمضي في طريق الاستمرار⁽³⁾.

ويحسّ للقارئ بطعم المرارة في حديث إحسان هذا (وإنما هي طبيعة الحياة
الإنسانية)، ويكشف عن ميله إلى معاني الوفاء والإخلاص، إذ يُعَقَّب: "ولكنّ هذا
الشعر الرومنطقي/ الذي وقف يحيي العظمة الزائلة سيظل أقوى صورة حزينة في
الأدب الأندلسي أثارها الوفاء لا الرجاء، وبعثتها صدمة الموت لا انفتاح الحياة"⁽⁴⁾.

(1) عباس، إحسان، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، ص 153.

(2) يقول بذلك أحد أتباع شارل بالي مؤسس علم الأسلوب، ينظر: ألمان، ستيفن، (1985) اتجاهات
جديدة في علم الأسلوب، ضمن: اتجاهات البحث الأسلوبي، ترجمة: شكري عياد، ط1، الرياض،
دار العلوم للطباعة والنشر، ص86، 87.

(3) عباس، إحسان، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، ص 154.

(4) نفسه، ص 154، 155.

وبساطة أسلوب الشاعر في مبنى قصيدته، يجعلها أقرب للعفوية وأقرب إلى ذهن القارئ، فهي لا تكلفه شيئاً من جهد لاستيعابها⁽¹⁾، وإحسان هنا مهتمٌ بتلقائية أسلوب الشاعر وعفويته، لأنه إذ ذاك أقدر على التغلغل في نفسية القارئ، وأبلغ في إيصاله إلى تمثل تجربة الشاعر، كأنها تجربته هو.

وإحسان يستريح لعفوية الأسلوب وتلقائيته في شعر السياب، ويستعذب اقتباسه من حياة الناس في أحاديثهم اليومية وأغانيهم:
وتوسلته (فدى لعينك ... خلّني بيدي أراها)

وصدى يوشوش (يا سليمه يا سليمه نامت عيون الناس آه ... فمن لقلبي كي
يُنيمه

فالتعبير عن الحالة الشعورية الخاصة في تجربته، وكون هذا التعبير تلقائياً، طبيعياً، هو ما يحكم لعناصر الأسلوب بالجودة والاعتدال، وذلك ما يؤكّده بوير جيرو فاستخدام الكلمات الأقوى تعبيراً، ووضعها في أحسن وضع في الجملة، وحركة الجملة في اعتدالها وإيقاعها ونغمها - كل ذلك يدخل في (جودة الكتابة)، وكل ذلك لا خير فيه إن لم يكن طبيعياً⁽²⁾.

ويدرك إحسان مزية الشاعر في محاكاته للأغنية الشعبية، وما أدّاه أسلوبه هذا من كسرٍ لحدة الاندفاع السرد في قوله:

[من الكامل]

كالقَمْحِ لَوْنِكِ يَا ابْنَةَ الْعَرَبِ كالفَجْرِ بَيْنَ عَرَائِشِ الْعِنَبِ

(1) ينظر: عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره: 202 .

(2) نقلاً عن: P.La Stylistique :Guiraud، ضمن: ألمان، ستيفن، اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، ضمن: عياد، شكري، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص 85.

أَوْ كَالْفُرَاتِ عَلَى مَلَامِحِهِ دَعَا الثَّرَى وَضُرَاوَةَ الذَّهَبِ
لَا تَتْرَكُونِي فَالضُّحَى نَسَبِي مِنْ فَاتِحٍ وَمُجَاهِدٍ وَنَسَبِي

فمحاكاة الأغنية الشعبية ضرباً من التلقائية في التعبير، وهو ما عوض بعض التعويض عن التعسف الذي أدخل بالمبنى الفني الكلي القصيدة⁽¹⁾.

وقد يتنازل إحسان عباس عن كل معيار لقياس الأسلوب في شعر شعراء (القضية الفلسطينية)، يقول في هذا "ففي هذا اللون من الشعر -وليعذرني الناقد فيما أقول- يظل كل سؤال عن الطريقة الشعرية والبناء الفني، شيئاً تالياً لعمق التجربة، ما هنا معادلة صعبة: تتسلط فيها العفوية، ويتدفق فيها المدّ العاطفي بحيث يكسر كل الحواجز، ويغطي على كل ما حوله"⁽²⁾، ومع ذلك يرى الناقد أن الشكل العفوي، قادرٌ على خلق إطار فني متميّز⁽³⁾، و ما يميزه هو تعلقه بنفسية الشاعر، ودلالته على تجربته الخاصة.

فقصيدة سميح القاسم: (تعالني لنرسم معاً قوس قزح)، وهي قصيدة كتبت بعد هزيمة 1967م، وما سيطر عليها هو هَوَل المناسبة وشدة وقعها، وما يوحد أجزاء القصيدة ضمن إطار فني متكامل هي المشاعر التي انسابت بشكل طبيعي تلقائي في التعبير عن تجربته تلك، ويرى إحسان أن حركة القصيدة تجيء في ثلاث دورات أو ضمن ثلاثة مناظر: (شمول الظلام: وهو ما يتبع الصدمة من جوّ العمى الكلي، الذي يمتص الشاعر فيحس بأن كيانه يتلاشى، والمنظر الثاني: هو هزة التعرف، والتذكر، ففجأة يسمع الشاعر صوتاً، أو لعله يرى شبحاً فلا يستطيع تمييزه، لعلها أخت له نسيته أمه ليلة الهجرة الأولى، فيتذكر الشاعر مأساته القديمة ويهرب مع حبيبته إلى عالم الذكريات، ويختتم المنظر بالبكاء، أما المنظر الثالث: فهو دعوة إلى

(1) ينظر: عباس، إحسان، بدر شاكر السياب (مصدر سابق)، ص 148 .

(2) عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 56 .

(3) عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 56.

الاتحاد، إن كلاً منهما شبحٌ في واد، فلم لا يتحد الشبحان في غيمة واحدة يشربها قوس قزح ؟، فما ينتظم البناء الكلي في القصيدة هو وحدة الحالة النفسية⁽¹⁾.

ويدرك الناقد ما في "شعر الحنين المادي البسيط - غير المفلسف - من سموّ أحياناً، لا لبساطته وصدقهِ فحسب، بل لطريقة التناول والعرض، وخصوصاً إذا انتقل الشاعر من مرحلته العادية الواعية إلى نوع من الحلم"⁽²⁾، كما في قصيدة نسيب عريضة (سلة الفواكه)، ففيها استطاع الشاعر أن يُخيّل للمتلقي أنه يعود إلى الوطن البعيد، وهو يتأمل سلة فواكه من ثمار الشرق وسط الزحام بنيويورك، عبر تيار حلمي عجيب يحيل الواقع إلى خيال ويُعطّل الحواس الظاهرة ليُسلم كل شيء إلى حاسة التخيل وطاقاتها القوية، وحين حانت ساعة اليقظة من الحلم، قال الشاعر:

[من البسيط]

هذا غرامٌ مضى في سالفِ الحَقَبِ ولم يزل ذِكره في الناس والكتب
رأيتُه بخيالِ الرُّوحِ عن كُتُبٍ ثم استفتتُ فلم أبصر سوى عَنبٍ
وما على السِّلِّ من تينٍ ورمَانٍ⁽³⁾

ولعلّ المنتبِع لتجربة إحسان في نقد الشعر، يلمح إحساسه الفريد بمآسي الغريب، البعيد عن وطنه، وشعوره بأدقّ ما يجول في نفسية ذلك الغريب بما ينقله إلى عالم الحلم أو عالم اللاوعي، حيث تبدو تجربة الناقد من خلال عمله النقدي.

ولا يقيم الناقد وزناً لافتتان الشاعر في التعبير، إذا خلت قصيدته من عناصر الصدق والبساطة، وأسلوب التدفُّق التلقائي الذي لا ينساب إلا عبر الحلم⁽⁴⁾.

(1) ينظر: عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 56 - 58 .

(2) عباس، إحسان، نجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 119 .

(3) عباس، إحسان، نجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 119 .

(4) ينظر: نفسه، ص 121 .

والناقد يعترض على أبي ماضي حين يلجأ إلى فلسفة مشاعره بمنطقية عقلية فاترة، في قصيدته: (الشاعر في السماء)، وهي قائمة على حوار بين الله والشاعر، إذ أراد الله أن يرفع مقام الشاعر إلى السماء، فإذا به حزين مكتئب، فعرض عليه أنواعاً من الأمنى ليحققها له، فأبى كل شئ إلا أمنية واحدة هي العودة إلى وطنه لبنان!، وبعد أن استضحك الله من أمنية الشاعر، إذ أن لبنان أرض ككل أرض، عاد:

| | |
|--------------------------|--------------------------|
| فأشرفَ الله من عُلاه | يَشهد لبَنانَ في المساءِ |
| فقال ما أنتَ ذو جنونٍ | وإنما أنتَ ذو وفاءٍ |
| فإنَّ لبنانَ ليسَ طُوداً | ولا بلاداً لكن سَـماءَ |

ويرى إحسان أن "حبَّ وطن دون وطن آخر، ليس له من تعليل إلا الرابطة العاطفية، وهذه لا بدَّ من أن تتجرَّد من المنطق الهادي"⁽¹⁾.

ويمتدح الناقد بساطة أسلوب فدوى طوقان، إذ يقول: إنَّ "إشراق البساطة قد نشر خيوطه الضوئية على كل كلمة وحرف، وأن كل ماقلته عن حاجة الشعر الحديث إلى النظر المعاد والتأمل والإصرار يذوب أمام هذه العفوية الصادقة التي تظل تربطنا بحبال الاستجابة التلقائية. وسنظل دائماً نحب هذه البساطة ما دام لها طابع الأصالة وشفافيتها، ومن مظاهر الصحة والعافية أن لا يقضي (التركيب) في الشعر على هذه البساطة المحببة"⁽²⁾، فأحسان مهتمٌ هنا بقدرة العمل الشعري على (إيصال) التجربة للمتلقّي، بحيث يستجيب لها بشكل تلقائي وعفوي، وعملية التلقّي -بهذا- ليست متعةً جماليّة خالصةً فحسب، ولكنها عمليةٌ مشاركة وجدانيّة تقوم

(1) عباس، إحسان، نجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 121، 122.

(2) عباس، إحسان، نقد قصائد نشرت في مجلة الآداب 1968، ضمن: بحوث ودراسات في الأدب والتاريخ، م 2، ص 186، 187.

على الحوار والتفاعل بين المبدع والمتلقي، تفتح أمامنا آفاقاً رحبةً في فهم أنفسنا بجانب فهمنا للنصّ المبدع⁽¹⁾.

غير أن الناقد لا ينبغي عن فدوى الإساءة إلى البساطة حين تعدو مفتعلةً سطحيةً متكلفةً، وذلك حين تميل الشاعرة إلى (التبسيط)، وهو "عنصر يلتبس بالبساطة ولكنه يفترق عنها في ظهور الافتعال على السطح"⁽²⁾، فالشاعرة تقول للصغار:

[من الرجز]

أحبتي الصغار خلف النهر يا أحبتي عندي أقاصيص لكم كثيره
غير حكايا سندباد البحر، غير قصة الجني الصياد وقمر الزمان
والأميره

عندي أقاصيص هنا جديده

فالشاعرة استكشفت أن حكايا الواقع تفوق في وحشيتها أحداث القصص الأسطورية، وتتغلب عليها، وبالتالي فهي أقلّ تشويقاً لخيال هؤلاء الصغار، وإلى هنا كانت بساطة الشاعرة تتساب بشكل تلقائي لتبلغ الذروة، ولكن فدوى أثرت الهروب فجأة من الموضوع (مراعاةً لمقتضيات التبسيط) وقالت:

أخاف لو أروي لكم أحداثها

أطفئ في عالمكم ضياءه

أهز في جزيرة البراءه

(1) ينظر: عبد المطلب، محمد، (1994) البلاغة والأسلوبية، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، ص 237.

(2) عباس، إحسان، نقد قصائد نشرت في مجلة الآداب 1968، (مصدر سابق)، م2، ص 187 .

ويرى الناقد أن الشاعرة لو استمرت في بساطتها كما بدأتها لتصوّرت أيّ ضياء بقي في عالم هؤلاء الأطفال وهم تحت ضربات الجوع والبرد، وأيّ أمان وسكينة بقيا في نفوسهم وهم يرون من حولهم مناظر الدماء، ويؤكد أن الخوف التقليدي على براءة الأطفال تبسيط للواقع، فالواقع أكبر بكثير ممّا أرادت له الشاعرة أن يكون، هؤلاء الصغار أحسّوا الضياء وسط الظلمة واستشعروا الأمان من بين مشاعر الخوف، وإن كان إحسان ينتقد خوف الشاعرة التقليدي على الصغار، فهو يمتدح رجاءها فيهم وتعبيرها عنهم باسم (كزنا المنذور)، وبذلك استطاعت أن تسيطر على نهاية القصيدة وتتحكّم في المشكلة على نحو إنساني⁽¹⁾، وفي هذا تبدو عقيدة إحسان القوية بالانتصار الذي ينبغي أن يغرسه كل من الشاعر والناقد في نفس المثقّي، فدور الشاعر والناقد يتعدّى نطاق الفن إلى معالجة المشكلة (على نحو إنساني).

وهذا مُستمدّ من إيمان الناقد بأن تعبير الفنان ليس مجرد زينة تُضاف إلى عمله الفني، إنما هو الرابطة الحيّة التي تجمع بين الفنان وعمله الفني، وهو العنصر الإنساني الحقيقي الذي يكمن في صميم هذا العمل⁽²⁾ مثلما يرى بعضهم، يقول إحسان في سياق تعليقه على شعر معين بسيسو: "وإذا كان الشعر - أكثر الشعر - ينبع من الإيمان بالكلمة، فإن شعر معين ينبع من الاستشهاد في سبيل الاحتفاظ بهذا الإيمان، ولا أرى القارئ - وهو العاقل الحصيف - يتطلّب، بعد هذا كلّه، في هذا الشعر سلماً يعرج فيه إلى آفاق الدفء والصحو، أو طائراً ينقله إلى

(1) عباس، إحسان، نقد قصائد نشرت في مجلة الآداب 1968، (مصدر سابق)، م2، ص 188.

(2) ينظر: إبراهيم، زكريا، مشكلة الفن، القاهرة، مكتبة مصر، تونس، دار سحنون، ص 39.

عالم مثالي، أو سندباداً يطوف به الأرض ليوقفه عند العجائب، لأن العجبية الكبرى في عالمه هي ذلك الواقع الذي يعيشه الناس من حوله⁽¹⁾.

ويلمح المنتبِع لتجربة إحسان عباس النقدية ميله إلى استشعار صدق الشاعر في انفعالاته وبعده عن التصنع في عواطفه، قبل أن يتأمل أساليبه التعبيرية على نحو شكلي، فإن لم يحمل أسلوب الشاعر سمات معاناته وتجربته، فهو ليس إلا شكلاً فارغاً من أي محتوى، ورغبةً إحسان في أن يغرس الشاعر في نفوس متلقّيه الأمل بالانتصار هو ما دفعه لاستحسان أسلوب شاعر من شعراء الأندلس يعلّق عليه بقوله: "ومع أن الشاعر يتردّي في هوة اليأس، ويرى الليل همّاً والنهار شراً مستطيراً إلا أنه لا يفقد تفاؤله ورجاءه في النصر:

[من الوافر]

ونرجو أن يتيح الله نصراً عليهم إنه نعم النصير

تلك هي القصيدة، وهي في جملتها سهلة سائغة بارئة من التكلف والافتعال، وتعتمد البساطة والمراوحة بين الإثارة والتفجع والسرود القصصي، ولتعدّد الوسائل الفنية فيها كانت حقيقة بالوقوف عندها⁽²⁾.

الأسلوب المباشر وغير المباشر:

يؤمن الناقد أنّ المباشرة وحتى الخطابية ليست سيئة سوءاً مطلقاً إن جاءت في موقعها المناسب من القصيدة، وإن أنت مهمتها على وجه لا يصلح لأدائها غيره، فليس في البناء الفني شيء قبيح في ذاته، بل ذلك مقيدّ بقدرته على أداء دوره، ولازم لوقوعه في

(1) عباس، إحسان، أبو ذر في وجه الأزمات الثلاث، نظرة في ديوان (الأشجار تموت واقفة) لمعين بسيسو، ضمن: (محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م3، ص570.

(2) عباس، إحسان، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، ص149.

موقعه⁽¹⁾، ويمتاز التعبير الصريح المباشر بمقدار البساطة في التعبير والصدق فيه وقوة المشاعر نفسها⁽²⁾، فالنقد لا يضع قوانين مفصلة لتقويم الأساليب، والحكم بجودتها أو رداعتها، ليتنوع العواطف والموضوعات في شعر الشعراء، ولكثرة الأشكال التي يبتكرها كلٌّ منهم في تعبيره عن موضوعه وعن عاطفته الخاصة المُميّزة⁽³⁾.

وإحسان شغوفٌ بالسعي وراء المعنى العميق، فهو لا يتوقف عند ظاهر المعنى، بل يتغلغل في استتطاق أسلوب الشاعر، لينمّ عن غاية بعيدة، ويكشف في ذلك أن ظاهر أسلوبه إنما هو مفارقةٌ وتعبيرٌ سلبي، من ذلك ما لاحظته الناقد في شعر ابن العسّال الزاهد، إذ يقول:

[من البسيط]

| | |
|------------------------------|-------------------------------|
| يا أهل أنـدلسِ حثّوا مَطيكمُ | فما المقام بها إلا من الغـاطِ |
| الثوب ينسل من أطرافه وأرى | ثوب الجزيرة منسولاً من الوسطِ |
| ونحن بين عدوٍ لا يفارقنا | كيف الحياة مع الحيات في سـفطِ |

فصوت ابن العسّال يبدو غريباً و(أجش) وهو يدعو إلى الجلاء عن الوطن، وإحسان يستغرب صوت الشاعر لأن طليطلة بلده ومسقط رأسه، "ولو كنا نحاسب ابن العسّال حسب ظاهر كلامه لقلنا إنه قد أثر موقفاً انهمازياً، ودعا فيه قومه إلى الجلاء عن أوطانهم لأن طليطلة سقطت وهي في وسط البلاد، والثوب إذا نسل من وسطه فقد انتهى أمره، ولكن هذا اللون السلبي من التعبير عن الحقيقة كان يومئذ مبالغاً في التنبيه والتذكير"⁽⁴⁾.

(1) ينظر: عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي دراسة في (أباريق مهشمة)، (مصدر سابق) م3، ص451.

(2) ينظر: عباس، إحسان، نجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص128.

(3) ينظر: الشايب، أحمد، أصول النقد الأدبي، ص255.

(4) عباس، إحسان، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، ص147.

فهو هنا يتمثل تجربة الشاعر، المبنية على حقائق واقعية في حياته وأثرها في أسلوبه، فكيف يدعو ابن العسّال وهو الزاهد إلى الجلاء عن طليطلة وهي مسقط رأسه، فهذا مما لا ينسجم مع شخصيته، ولا مع تجربته الشعرية، إلا على سبيل المفارقة، والتعبير السلبي غير المباشر.

والمفارقة كما هي أسلوب للمبالغة، أسلوبٌ للسخرية، كما في تجربة السياب، إذ جعل الحارس ساهراً على اقتضاء حقّ الدّولة في إجازة الخطيئة لا على حماية الناس فيها، والمفارقة الساخرة تجعل الذّباب مُتخماً من قمامة المدينة، والخيول تجد غذاءها في الحظائر والحقول بينما الإنسان جائع!، والمفارقة الساخرة تجعل (الشرف الرفيع) و(الإباء) سلعاً تُعرض في سوق الشهوات فلا تجد مسترياً⁽¹⁾، والتّهكّم والمحاكاة الساخرة إنّما تتجمّان حيث وُجد نوعٌ من التّضاد بين السياق وظلال التركيب⁽²⁾.

وفي تجربة معين بسيسو في ديوانه (الأشجار تموت واقفة) تؤدّي الإشارة دوراً أوفق مما كان يتهيأ للكلمة الصريحة، والرأي الجريء، والفكرة الناصعة، وهو إغناء معنى القصيدة بالعمق والإيحاء⁽³⁾، يقول مُعين:

"الماء في فمي، لكنّما الكلام
إن لم تَقْله، مثل عضّة الثعبان
يقتل الكلام"

(1) ينظر: عباس، إحسان، بدر شاكر السياب (مصدر سابق)، ص 147.

(2) ينظر، ألمان، ستيفن، اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، ضمن: عياد، شكري، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص 97.

(3) ينظر: عباس، إحسان، أبو ذرّ في وجه الأزمات الثلاث، نظرة في ديوان (الأشجار تموت واقفة) لمعين بسيسو، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م 3، ص 568، 569.

وَيُعَلِّقُ إِحْسَانُ بِقَوْلِهِ: "تَدْرِكُ أَنْ (الْمَاءَ فِي الْفَمِ) عَذْرٌ كَلَامِي وَحَسْبُ، وَأَنْ (مَعِينٍ) قَدْ قَالَ كُلُّ مَا يَسْتَطِيعُ أَنْ يَقُولَهُ مَنْ لَيْسَ فِي فَمِهِ مَاءٌ، فِي إَشَارَاتٍ دَقِيقَةٍ جَمِيلَةٍ لَوْ سَلَكَ إِلَيْهَا سَبِيلَ الصَّرَاحَةِ الَّلَفْظِيَّةِ لَمَا اسْتَطَاعَ أَنْ يَجِيءَ بِهَا خَفَافَةً بِالسَّخَرِيَّةِ الْعَمِيقَةِ"⁽¹⁾.

وَمِنْ أَسَالِيبِ التَّعْبِيرِ مَا يَسْمِيهِ إِحْسَانُ: (التَّعْبِيرُ غَيْرَ الْمُبَاشِرِ عَنِ الْحَنِينِ)، وَهَذَا النَّوْعُ مِنَ التَّعْبِيرِ مَعْنِيٌّ بِتَصْوِيرِ حَالَةِ نَفْسِيَّةٍ قَلْقَةٍ فِي مَوْضِعِهَا، حَزِينَةٌ عَاجِزَةٌ عَنْ أَنْ تَتَبَيَّنَ رَوَاقِدَ حَزْنِهَا، فَهِيَ "ضَارِبَةٌ فِي سَدِيمٍ غَائِمٍ مِنَ الْعَوَاطِفِ الْمُبْهَمَةِ، وَالتَّعْبِيرُ عَنْهَا تَلْمِيحِي إِيْحَائِي لَا يَحْدُدُّ شَوْقًا وَاضِحًا إِلَى الْوَطَنِ الْمَادِي"⁽²⁾.

وَالْمُبَاشَرَةُ فِي الْأَسْلُوبِ دُونَ تَعَمُّقٍ فِي الْمَعْنَى هُوَ مَا أَفْقَدَ دَعْوَةَ نَدْرِهِ حَدَادٍ إِلَى (التَّخَلِّيِ عَنِ الدُّنْيَا، وَاحْتِقَارِ الْمَادَّةِ) سَحَرَهَا، وَإِغْرَاءَهَا، فَأَشْبَهَتْ الْوَعْظِيَّاتِ الَّتِي يَقْذِفُ بِهَا الْوَاعِظُ وَهُوَ مُنْزَوٍ عَنِ الْمَشَارَكَةِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ، بِعَكْسِ رِفَاقِهِ، فَهَذِهِ الدَّعْوَةُ تَظْهَرُ عِنْدَهُمْ فِي كَثِيرٍ مِنَ الْأَحْيَانِ وَلَكِنْهُمْ يُلْطَفُونَهَا بِأَسْلُوبِهِمْ فِي التَّعْبِيرِ عَنْهَا⁽³⁾، مِنْ ذَلِكَ تَعْبِيرُ أَبِي مَاضِي عَنِ الظُّلْمِ فِي الدُّنْيَا، وَلَكِنَّهُ إِنَّمَا يُحَسُّ بِهَذَا الظُّلْمِ مِنْ خِلَالِ آلَامِ النَّاسِ، وَيَعْرُضُ لِلظُّلْمِ الْاجْتِمَاعِيِّ الَّذِي يَقَعُ عَلَى الزُّنُوجِ بِأَسْلُوبٍ يَشَارِكُ فِيهِ الْقَارِئُ، فَكَأَنَّ "الْقَارِئَ هُوَ رَفِيقُهُ الَّذِي وَقَعَ الْأَلْحَانُ مِنْ أَجْلِهِ، وَلَمْ يَوْقِعْهَا لِنَفْسِهِ، مَنْزَوِيًّا فِي بُرْجِهِ الْعَاجِي"⁽⁴⁾.

(1) عَبَّاسٌ، إِحْسَانٌ، أَبُو نَزَرَ فِي وَجْهِ الْأَزْمَاتِ الثَّلَاثِ، نَظْرَةٌ فِي دِيْوَانِ (الْأَشْجَارِ تَمُوتُ وَاقِفَةً) لِمَعِينِ بَسِيصُو، (ضَمْنُ: مَحَاوَلَاتٍ فِي النِّقْدِ وَالدراسات الأدبية) م 3، ص 570.

(2) عَبَّاسٌ، إِحْسَانٌ، نَجْمٌ، مُحَمَّدٌ يَوْسُفٌ، الشَّعْرُ الْعَرَبِي فِي الْمَهْجَرِ، ص 128.

(3) عَبَّاسٌ، إِحْسَانٌ، نَجْمٌ، مُحَمَّدٌ يَوْسُفٌ، الشَّعْرُ الْعَرَبِي فِي الْمَهْجَرِ، ص 99، 217.

(4) نَفْسُهُ، ص 101.

أسلوب الشاعر الخاص:

وأسلوب الشاعر الخاص نابع من شخصيته المتميزة، وتجربته المتفردة، فحتى إن اختلفت المؤثرات الخارجية في تجربته، وإن انعكس هذا الاختلاف على صوره وتعبيراته، فسيظل له وجوده المستقل وشخصيته الخاصة⁽¹⁾، ولو من خلال تعبيره المضطرب، عبر الأزواج، والثنائية، بل والتناقض⁽²⁾.

ويلمح الناقد في أسلوب نازك الملائكة في مثل قصائدها: (الخيوط المشدود إلى شجرة السرو، الباحثة عن الغد، غداً نلتقي) صورة الأمل الذي لن يتحقق، ويجد أن كل ما يمكن أن تمدنا به القصيدة من انفعالات إنما يقع بين إحياءات الأمل باللقاء وبين السخرية من ذلك الأمل، وهذه سمة لأسلوب نازك في أكثر قصائدها، يسميها الناقد بـ(السلبية المطلقة) ويرى أن سرّ هذه السلبية هي "الفلسفة التي يقوم عليها شعر نازك في قصة الحياة نفسها - كل شيء قد كُتب على واجهته لفظة (لا) بما في هذين الحرفين الصغيرين من ثقل وجهامة ويأس"⁽³⁾.

ولذا فننازك "في عدد غير قليل من قصائدها- تلجّ على هذا اللون من الحبّ الذي يلتبس حيناً بالعداوة"⁽⁴⁾، فأسلوبها السائد في غالبية قصائدها يكشف عن شخصيتها وعن أعماق نفسياتها.

وفي تجربة السياب يعدّ الناقد تكرار الشاعر للفظتي (عراق)، (مطر) في قصيدتيه: (غريب على الخليج)، (أنشودة المطر) أشبه بـ "التعويذة التي يردّها الساحر القديم، أو هي مثل (افتح يا سمسم) - كلمة السرّ التي تتفتح على وقعها

(1) ينظر: عباس، إحسان، عبد الوهاب الليباني دراسة في (أباريق مهشمة)، (مصدر سابق) م3، ص45.

(2) ينظر: نفسه، ص403.

(3) عباس، إحسان، نازك الملائكة والتجديد، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية)، م3، ص511.

(4) عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص35.

مُغَيِّبات النفس⁽¹⁾، وإنما يُعنى إحسان هنا بنفسية الشاعر والقارئ، ويهتَمُّ بوقع هموم الجماعة على نفسية الفرد، بحيث يصهره الهمُّ في جماعته ويوحد بينهما.

وأسلوب البياتي يخدم -في مجيئه على نحوٍ مميز- التعبير عن حالته النفسية، فالشاعر يُسرف في أسلوب التكرار، ويُعلِّل الناقد ذلك بمجيئه غالباً لتصوير الفيض المتردّد في انطلاقه من داخل النفس أو للضغط وتقوية للمحات العاطفية في التعبير⁽²⁾، ونظرة الناقد هذه إلى الكلمات (المفتاحية) وإلى تكرارها في شعر الشاعر تقترب من نظرة بولير في كتابه: (الفن الرومانسي)، إذ يرى أننا لكي نستشفَّ روحَ شاعرٍ ما، أو على الأقل شاعله الأهم، ينبغي أن نبحث في أعماله عن تلك الكلمة أو الكلمات التي تتردّد أكثر من غيرها، فإنَّ الكلمة تُترجم عن الهم⁽³⁾.

ومفهوم إحسان عباس لدراسة أسلوب الشاعر الخاص يتعدّى مفهوم بعض علماء الأسلوب للغة الخاصّة، فهي عندهم مجموع العادات اللغوية لشخص واحد في وقتٍ مُعيّن⁽⁴⁾، ويمتدُّ مفهوم إحسان للأسلوب عبر مفهوم مَنْ يرى من علماء الأسلوب بأن دراسة الأساليب تقتضي -بجانب اللغة- جوانب نفسية واجتماعية⁽⁵⁾، فمنهج الناقد مُمتدٌّ بامتداد تجربة الشاعر الشعورية، ومُهتمٌّ بأن يعكس تناقضه ومبالغته طبيعة شخصيته، كما أنه لا يقتصر على أسلوب الشاعر وحده، ولا على لغته وحدها بل يمتدُّ لمتابعة أفكاره وموضوعاته وصوره ومشاعره المتغلغلة خلال ذلك كلّ.

(1) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب (مصدر سابق)، ص 152 .

(2) عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي دراسة في (أباريق مهشمة)، (مصدر سابق) ص 420.

(3) ألمان، ستيفن، اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، (مرجع سابق)، ص 120.

(4) ينظر: ألمان، ستيفن، اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، ضمن: عياد، شكري، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص 105.

(5) ينظر: عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، ص 218.

ج. المعنى:

والمعنى هو الرُّكن الثالث الذي يقوم عليه كيان القصيدة من حيث هو كيان حي وهو الفكرة المحورية أو (أَباب القصيدة) كما يدعوه الناقد، وهو من العناصر التي تكفل للقصيدة القبول في النطاق الشعري العام لأنه يمنحها قوة عضوية فكرية، حتى إن كان بناؤها الفني غير مميز⁽¹⁾.

ولأن منهج القراءة عند إحسان عباس يشمل نتائج الشاعر كلّها، فهو في دراسته للسياب يجد أن " مشكلة الموت ظَلَّتْ من البداية حتى النهاية محوراً في شعره"⁽²⁾، وشعره كلّهُ يصوّر هروبه من هذه المشكلة، والتبرُّم بالحلول التي واجهها بها، أكثر مما تصوّر استعلاء الشاعر عليها، ويُعقَّب الناقد إثر ذلك بقوله: "ولكنّ بديراً يمثل أزمة من وجه آخر: فهو شاعر محدث يطير بجناح واحد - إن صح التعبير - إذ لا بُدَّ للشاعر المعاصر من جناح تصويري وآخر ثقافي، أي لن ينجح الشاعر في عالمنا الحديث إلا حين يكون شاعراً مفكراً في آن، والمفكر امرؤ مثقف يرى الأمور من زاوية خاصة. ولكن بديراً كان ينهل من معين واحد، كان يكثر من قراءة الشعر، وكان محصوله الثقافي ضعيفاً أو نزرأً يسيراً، ومن ثم كان الصعيد الفكري لديه أيضاً مختلاً أو واهياً؛ (ولنذكر في هذا المقام أن كل ما استفاده من الفكر اليساري في مدى أعوام هو أن ينهى قصيدته بالتقاؤل)، ولهذا كانت فترة الإبداع الصحيح في حياته قصيرة"⁽³⁾.

(1) ينظر: عباس، إحسان، بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، ص 145، 147 .

(2) نفسه، ص 306 .

(3) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، الصفحة نفسها .

فإحسان يسعى إلى نموذج الشاعر المفكر الملتزم، الذي يملك دعوةً يُصلح بها إدراك قُرَّائه، ونظرةً تُقوِّم ما اعوجَّجَ من طرقهم، ونظاماً جديداً في النظر إلى طريق مثالي في حلّ مشكلات عصره⁽¹⁾.

ونتعرّض وداد القاضي لإلحاح الناقد على مطالبة الشاعر بالبعد الفلسفي إلى جوار الشكل، بدليل قوله في سياق نقده لبعض أشعار فدوى طوقان: "بل لعل الشعر الذي لا ينطوي على فلسفة عميقة ليس من الألوان المحببة إلي"⁽²⁾، وتلمح في إلحاحه هذا مسحةً رومانسية طغت على فكره النقدي في الخمسينات وأوائل الستينات، سيطر عليها - إثر ذلك - تعمقٌ (وجودي) في الجانب الإيجابي من الوجود الإنساني⁽³⁾.

(1) ينظر: هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 481.

(2) عباس، إحسان، الزيتونة الملهمة، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية)، م3، ص 520.

(3) ينظر: القاضي، وداد، تقديم من الذي سرق النار، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م3، ص 302، 303.

المعنى الطبيعي والمعنى المصنوع:

ومن متطلبات الالتزام في رأي الناقد - الصدق في أداء المعنى، بأن يجيء المعنى طبيعياً، نابعاً من تجربة الشاعر وثقافته، لا متكلفاً مصنوعاً أو مستجاباً إليها من الخارج.

من ذلك أن إحساناً يرى أن غاية ابن عبد ربه في شعره أن يُولد معنى جديداً مبتدعاً لا نظير له في وصف المعارك والحروب، وهو يُسرف في طلب ذلك، من ذلك ما يورده في (عقده) إذ يقول: "وقد وصفنا الحرب بتشبيهه عجيب لم يُتقدم إليه، ومعنى بديع لا نظير له وذلك قولنا:

[من الطويل]

وجيش كظهر اليمّ تَفَحَّه الصَّبَا
وتنزل أولاهُ وليس بنـازل
يَعْبُ عاباً من قنا وقنابل
وترحل أخراه وليس براحل
ويُعلق إحسان عباس على البيتين بقوله: "وعلى أن هذا معنى فيه شيء من الابتكار والتوجيه فإن وصفه للحروب حين يجيء في نغمة قوية منحدره خير من تطلبه المعنى والاحتفال به"⁽¹⁾، أي أن البساطة، والتلقائية، في التعبير عن المعنى، أولى بالاستحسان من مدى جدته وطرافته، والنقد القديم يتطّلب أن تكون القصيدة حافلة بالمعاني المبتكرة، وكان هذا المعيار خطراً على الشعر العربي جملة، لأنه خرج بالشعراء من البساطة، والعفوية، إلى حدود التكلف الذي يبهظ الشاعر، ومن ذلك ما اعترض به إحسان على معيار الإجابة عند ابن الأثير، إذ كان هذا شديد الانجذاب إلى المعاني الذهنية، يُفضّلها على (الصور) الشعرية، ويقابل في ذلك بين الصورة التي عرضها امرئ القيس في قوله:

(1) عباس، إحسان، تاريخ الأدب الأنلسي عصر سيادة قرطبة، ص 180 .

[من الطويل]

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْباً وَيَابِساً لَدَى وَكْرِهَا الْعَنَابُ وَالْحَشَفُ الْبَالِي
وَبَيْنَ حِكْمَةِ النَّابِغَةِ:

[من الطويل]

وَلَسْتُ بِمُسْتَبَقٍ أَخَا لَا تُلَمُّهُ عَلَى شَعْبٍ أَيْ الرِّجَالِ الْمَهْذَبُ

فبَيِّتِ النَّابِغَةَ فِي نَظَرِهِ - تَضَمَّنْ حِكْمَةً تُعَرِّبُ عَنْ تَجَرُّبَةِ الْإِخْوَانِ، لِيَتَأَدَّبَ
بِهَا الْغَرَّ الْجَاهِلُ، وَيَتَّبِعْ لَهَا الْفَطْنُ الْأَرِيبَ، أَمَّا غَايَةُ أَمْرِ الْقَيْسِ فَهِيَ مَجَرَّدُ
الْمَحَاكَاةِ بِالْمِمَاثَلَةِ وَالشَّبْهِ السُّطْحِيِّ دُونَ التَّفَاتِ إِلَى مَعْنَى ذِي قِيَمَةٍ⁽¹⁾، وَمَا يَعْتَرِضُ
عَلَيْهِ النَّاقِدُ هُوَ تَطَلُّبُ الْمَعْنَى الْمُبْتَدِعِ الْجَدِيدِ، وَيَرَى أَنَّهُ ضَرْبٌ مِنَ الْغُلُوفِ، فـ"إِذَا
كَانَ أَبُو تَمَامٍ - وَهُوَ رَبُّ الْمَعَانِي - لَمْ يَأْتِ فِي حَيَاتِهِ الشَّعْرِيَّةِ بِأَكْثَرَ مِنْ عِشْرِينَ
مَعْنَى مِنْ هَذَا النَّوْعِ، فَمَعْنَى ذَلِكَ أَنَّنَا نَطْلُبُ إِلَى الشَّاعِرِ مَا يَلْحَقُ بِالْإِعْجَازِ"⁽²⁾.

وَإِذَا كَانَ شَعْرُ ابْنِ عَبْدِ رَبِّهِ مَجْلَى لِنَقَافَتِهِ وَاطِّلَاعِهِ، فَهَذَا مِمَّا لَا يَهْمُ النَّاقِدُ إِلَّا
إِذَا كَانَتْ مَجَالِي ظُهُورِ نَقَافَتِهِ تَتَعَدَّى أَنْ تَكُونَ أُمُوراً ظَاهِرَةً عَلَى السُّطْحِ، فَهُوَ
يَقُولُ فِي ذَلِكَ: "غَيْرَ أَنْ مَنْ تَدَبَّرَ تَأْثِيرَ نَقَافَتِهِ، وَجَدَ رُوحَهَا مُتَغَلِّغَةً فِي شَعْرِهِ،
مَتَدَاخِلَةً فِي كَيَانِهِ"⁽³⁾.

وَيَخْلُصُ إِحْسَانٌ بَعْدَ عَرْضِ إِعْجَابِ الْمُتَقَدِّمِينَ مِنَ النِّقَادِ وَالْمُتَذَوِّقِينَ الْقَدَمَاءِ
بِشَعْرِ ابْنِ عَبْدِ رَبِّهِ - إِلَى أَنَّهُمْ كَانُوا مَأْخُوضِينَ بِالْحِيلَةِ الْفَنِيَّةِ أَكْثَرَ مِنْ إِعْجَابِهِمْ
بِالْكَيَانِ الْفَنِيِّ، وَأَنْ تَغْيِيرَ نَظَرَتِنَا إِلَى الشَّعْرِ، وَمَا يَطْلُبُهُ الْقَارِئُ مِنْ مَعَانِي الْقَصِيدَةِ

(1) عباس، إحسان، أصابع حزيان والألب للثوري، (ضمن: محاولات في نقد والدراسات الأدبية) م3، ص609.

(2) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص610.

(3) نفسه، ص181.

لا يجعل من ابن عبد ربه شاعراً مقدماً⁽¹⁾، وهنا يظهر إدراك إحسان عباس لاختلاف مفهوم الشعر ووظيفته بين القديم والحديث ويلاحظ الناقد عبر قراءته لتطور شعر أبي عمر (يوسف بن هارون الرمادي الكندي) ت 403 هـ، ما تركته تجربة السجن من أثر في تجربته الشعرية، فبعد أن أنفق كثيراً من طاقته الشعرية في التغزل بالغلّمان وفي المجانة واللهو، وقام على الإغراق في تعقب الصور والمعاني، اختلف اتجاهه، فـ "انطلقت أشعاره في السجن من خلجات الحزن العميق ودوافعه، وردّه وضعه إلى شئ من التأمل في نفسه وفي نهايته، وملاً أبياته بالبكاء حيناً وبالتشوّق إلى الانطلاق حيناً آخر، وحلّت العاطفة الجيّاشة في شعره محلّ التصنيع الذهني"⁽²⁾.

هذه الإطلاقات العاطفية على المعاني كانت تردّ في شعره الوصفي وكان يستجلبها بعد الكدّ والإجهاد، أمّا عاطفته الحزينة في أيام السجن فقد جاءت "أقل احتقلاً بالاستطراف في المعنى وأكثر اتصالاً بالحال النفسية على وجهها الطبيعي"⁽³⁾، وإنّ تراوح الشاعر بين طريقتين: (الكدّ في استخراج المعاني وتوليدها بما يجعله يمعن في التكلف، وما يغلب على معانيه من رونق الطبع مما يجعل شعره سهلاً منسباً)، فهو للطريقة الثانية أميل.

وإن كان ما أعجب به إحسان عباس في حركة الشعر الحرّ -وشعر نازك الملائكة على وجهٍ مخصوص- أنّ ما يتطلّبه هو الوقوف على المعنى المرتبط

(1) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 184، 185 .

(2) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 199 .

(3) عباس، إحسان، تاريخ الأدب الأنلسي (عصر سيادة قرطبة)، ص 200 .

بحلم الشاعر الخاص لا على الرنة الموسيقية الأخيرة⁽¹⁾، إلا أنه كان يتوجس من سوء استغلال هذه المزية لدى فتح باب التجديد على مصراعيه.

ففدوى طوقان تستثير الناقد بكثرة استفهاماتها المحيرة، في مثل قولها:

فها أنا بالدار ماذا؟ فراغ يمدّ ووحشة صمت كئيب

....

تراجعت أين أنا؟ أين أنت واحيرتي في المكان الغريب
ويا صعقة الروح ماذا؟ ضللت طريقي وغمّيت عليّ الدروب
أو في قولها :

"ففي أين تمضين ؟ ماذا اندفاعك ؟ من ذا ترين بأفق الشرود ؟

وما هذه ؟ رجفة في كيائك مما تشدّ عليه القيود

فيلق قائلًا: " ولا أرتاب أيضاً في أن الاستفهام والتساؤل ينقذ القصيدة أحياناً من لعنة الوتيرة الواحدة، ولكن الإلحاح فيه يحول دون إثارة الظلال الهادئة حول المعاني"⁽²⁾، والمعاني التي يرتاح إليها الناقد هي التي تسير سيراً طبيعياً، "ولا تعتمد على استثارة الانفعال، بل يثور بها الانفعال ويغذيها ويمدّ لها الخيط حتى تنتهي نهاية طبيعية"⁽³⁾، فهو يُصرّ على مطالبة الشاعرة بـ (الظلال الهادئة)، و(الانسياب الطبيعي) و(التماسك العاطفي) لأنه وجد تجربتها الشعرية

(1) عباس، إصطن، نازك الملائكة والتجديد، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م3، ص516، 517.

(2) عباس، الزيتونة الملهمة، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م3، ص 521 .

(3) نفسه، ص 521 .

تسير في تيارين: تيار تلقائي طبيعي ينساب انسياً وآخر متكلف مفتعل، ويسمي الأول: قصائد مريحة والثاني قصائد متعبة⁽¹⁾.

وَيَسْتَحْسِنُ قصائدها المريحة، قائلاً: "ليس الهدوء وحده هو الذي جذبني إلى هذه القصائد وحبها إليّ، ولكني لمحت فيها نضجاً في الشخصية والشاعرية، وفلسفة صحيحة في معنى الألم والحزن، ونقلًا صادقاً وقلةً إغراق في التصوير"⁽²⁾، أي أن استحسانه مُتَكَيٍّ على ما فيها من الفلسفة الصحيحة في المعاني.

معيّار المعنى:

من ذلك يَتَضَحُّ أن إحساناً يؤمن بوجود اكتناه المعنى في القصيدة، فهو يختم كتابه (فن الشعر) بقوله: "وسينكر القارئ علينا أننا قولنا الشاعر ما لم يقله وحملنا عليه كثيراً من فروضنا، وأنّ الشاعر لو سمع هذا لأنكره، ونقول إن النقد سيفعل ذلك في حدود مفهوماته دائماً، إذ ليس الشاعر هو الذي يُفسّر شعره أو يحكم عليه، ومن النقص أن نسأله ماذا تعني هنا وماذا تعني هناك"⁽³⁾، فليس من الضروري أن يوافق تفسير الناقد المعنى الذي قصد إليه الشاعر وأراده، إنما الأهمية للمعنى كما عبر عنه شعره، وإحسان مؤمنٌ بدور الناقد التحليلي التفسيري، ولكنه أيضاً مؤمنٌ بأنّ قسماً كبيراً من الشعر الحديث يستعصي على التحليل والتفسير⁽⁴⁾، ويتعرض بسبب ذلك لما يكتنف مصطلح المعنى من غموض،

(1) ينظر: عباس، الزيتونة الملهمة، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م3، ص 521 - 524.

(2) نفسه، ص 524.

(3) عباس، إحسان، فن الشعر، ص 218.

(4) ينظر: عباس، إحسان، توجيه النقد الأدبي للفكر العربي وخدمته لقضايا المجتمع، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م3، ص 336.

مؤكداً أن الغموض -في الأغلب- يكون في إدراكنا، وفي حواجز نتصل بأمر
نفسية، ومظاهر حضارية مختلفة⁽¹⁾، تفصل الناقد عن الشاعر.

والشاعر ملتزم بالصدق الواقعي كما يراه هو، و يفكر فيه كما يعتقد وكما
يشعر به إضافة إلى التزامه بالصدق الفني بالتعبير عن حقيقة أصلية ترجع في
تصويرها إلى ذات نفسه⁽²⁾، فالشاعر يوفق بين (الذات والموضوع)، ويُعدُّ شعره -
إذ ذاك- وسيلة من وسائل التعرف على طبيعة التجربة الإنسانية عموماً⁽³⁾، ولذا
فإن قدرة الناقد على اكتناه المعنى في أعمال الشاعر مُرتَهنة لمعرفته بتلك التجربة
التي تمثل مصدر وحي الشاعر وإبداعه.

أما أسباب الغموض فيرجعها الناقد إلى: لا محدودية الموضوع الذي تعالجه
القصيدة، ويضرب مثلاً عليه شعر التيجاني يوسف بشير، الذي يعالج موضوعات
ميتافيزيقية مثل (الله) و(قلب الفيلسوف) و(الروح)، ومثل هذه الموضوعات مجال
للرؤيا السديمية التي لا تستطيع التعبير الحقيقي الخالص⁽⁴⁾، وهو في هذا يعترض
على الفكرة التجريدية التي تبعد عن التصوير الحسي للتجربة الشعرية⁽⁵⁾، ويؤمن
بدور الناقد الصعب في إعادة خلق العمل الشعري الذي يقرؤه ثم تركيبه من جديد،
ويصف عمل الناقد هذا بـ (المعاناة)⁽⁶⁾، التي هدفها بتعبير محمد غنيمي هلال:

(1) ينظر: عباس، إحسان، فن الشعر، ص 218.

(2) ينظر: هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 223 .

(3) ينظر: بدوي، محمد مصطفى، كولردج، ص 64.

(4) عباس، إحسان، الشعر السوداني: نظرة تقييمية، (ضمن بحوث ودراسات في الأدب والتاريخ)، م2، ص41.

(5) ينظر: هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 442 .

(6) ينظر: عباس، إحسان، توجيه النقد الأدبي للفكر العربي وخدمته لقضايا المجتمع، (ضمن: محاولات
في النقد والدراسات الأدبية) م3، ص 335.

"إبرازه إلى عالم الوجود بتقويمه أو إخراجه في صورة من الصور بناء على ما يدركه منه حين يفهم مواطن إيحائه"⁽¹⁾.

ومن أسباب الغموض كذلك متابعة الشاعر للصورة الجزئية في المنظر حتى نهايتها، ومحاولة تحليل الأجزاء الصغيرة في المعنى العام، والإحاطة المفردة في تصور النواحي المعنوية كما في شعر التيجاني وبعض قصائد محمد مهدي المجذوب⁽²⁾.

فهو يركز على الصورة الكلية، وعلى التجربة بعمومها، ويدرك ما تركته دعوة المدرسة السريالية، من أثر في الشعر العربي الحديث، حين خرج على قاعدة (فهم المعنى أولاً) ولجأ إلى الإيحاء، وهو إيحاء لا يقف عند حدود الامتثال للرمزية التي تنكر التصريح بالمعنى وتميل إلى الغموض⁽³⁾، إلى حد الإستغلاق، دون اهتمام بالعلاقات بين صور القصيدة والواقع الخارجي⁽⁴⁾، والغموض -في بعض الأحيان- محبوب في الشعر، كما يجده إحسان في بعض قصائد البياتي، لأن الناقد يراه طبيعياً، وحضارتنا -كما يقول إليوت- غاية في التعقيد، وذلك التعقيد في مواجهة مشاعرنا المرفهة لا بد أن ينتج نتائج معقدة، ولا بد أن يصبح الشاعر أكثر تركيزاً وإيحاءً وأقلّ اتباعاً للطريق المباشر ويرى أننا لنرفع حجب

(1) هلال، محمد غنيمي، تعليق في الهامش ضمن ترجمته كتاب: سارتر، جان بول، ما الأدب، ص 51.

(2) ينظر: عباس، إحسان، نهضة الشعر في السودان، ص 29، الشعر السوداني نظرة تقييمية، ص 42، (ضمن: بحوث ودراسات في الأدب والتاريخ)، م 2.

(3) ينظر: هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 451.

(4) ينظر: عباس، إحسان، الشعر السوداني نظرة تقييمية، (ضمن: بحوث ودراسات في الأدب والتاريخ)، م 2، 42.

الإبهام عن شعر البياتي لا بدّ أن نتغلغل إلى أعماق نفسيته، والظروف التي واجهها إبداعه⁽¹⁾، فشعر البياتي تمثيل للواقعية الممتزجة بالرمزية.

ومن متابعة الناقد لتجربة السياب الشعرية -في نموّها- يجده يتّجه بكل طاقاته نحو (الوضوح السافر في الكيان الكلي للقصيدة)، وكل عناصر القصيدة تخدم ذلك الوضوح، بشكل واعٍ، أما الغموض فلم يكن عمقاً أو تعبيراً عن فكرة دقيقة، إنما هو ناجم عن اجتلاب الصور أو الخطأ في إدراك مدلول اللفظة أو الإكثار من إيراد الجمل المعترضة التي تنقل القارئ من السياق العام للقصيدة إلى سياق جزئي استطرادي⁽²⁾.

فإحسان عباس يفرق بين الغموض الطبيعي النابع من تأملات الشاعر وبين (التعمية) إذا كانت ضرباً من التكلف، ومحاولةً للتشبُّث بأساليب مجتلبة يفرضها الشاعر فرضاً على النص.

المعنى السطحي والمعنى العميق:

يتبنى إحسان عباس دور الناقد التحليلي، الذي يحاول خدمة مجتمعه بالكشف المستمر عن مكنونات الأعمال الأدبية، وعمله هذا ذو شقين: " أن يلفت الانتباه إلى تلك القضايا بوعي دقيق من جهة، وأن يتصدّى للقضية المطروحة في العمل الأدبي، ويبين مدى أهميتها في حياة المجتمع، وأن يبين صلاحية الطريقة التي عولجت بها أو عدمها؛ ومعنى ذلك أن يتناول المضمون قبل الشكل"⁽³⁾، ومعنى بحث النقد في (مكنونات) الأعمال الأدبية أنه يتعدّى المعنى

(1) ينظر: عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي: دراسة في (لأريق مهشمة)، (مصدر سابق)، م3، ص415.

(2) ينظر: عباس، إحسان، بدر شاكر السيّاب (مصدر سابق)، ص 307، 308.

(3) عباس، إحسان، توجيه النقد الأدبي للفكر العربي وخدمته لقضايا المجتمع، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية)، م3، ص 338.

السطحي الذي يلوح للقارئ غير المتعمق، إلى محاولة الكشف عن المعنى العميق، وذلك لا يتأتى للناقد إلا إذا امتاز بوعي دقيق بالقضايا الاجتماعية التي عرضت للشاعر -في حقبة الزمانية والمكانية- ومدى انفعاله بها كونه عضواً في المجتمع، وكيف عمل في خدمتها، وإحسان هنا مؤمن بدور الشاعر في تشكيل وعي قُرَّائه، وحفزهم للإيمان بوجودهم ودورهم في التغيير والتعديل، ذلك أن "الكشف عن المضمون السليم في الشكل المختل لا يضرّ المجتمع، وإنما يُسقط العمل فنياً؛ أما الكشف عن روعة الشكل ذي المضمون التخريبي -إن أمكن وجود ذلك- فإنه يضرّ بالمجتمع ويزيف الفن في آن معاً"⁽¹⁾.

فدراسة الناقد للشعر المهجري لم تكن تهدف، حين قامت على تلمّس فلسفتهم من خلال شعرهم، لدراسة فلسفتهم لذاتها، لأن شعرهم لم يأت بجديد أو طريف في قضايا الفلسفة وإنما سعى إحسان لاستجلاء فلسفتهم لأن "هذا الشعر في أكثره قائم على نوع من الحقيقة الفلسفية، أو النظرة المفلسفة، ولا بُدّ لتصوره من دراسة هذه الناحية فيه، ولا بدّ من جلاء هذه الناحية، لتعرّف المدى الذي كانت تخفق فيه أجنحة هؤلاء الشعراء"⁽²⁾.

فالناقد لا يملّي على الشعراء فلسفةً يفرضها على شعرهم، ويحاول إيجاد معالم لها في إنتاجهم اقتساراً، ولكنّ شعرهم نفسه هو ما استدعى منه هذه النظرة، وهذا العمق.

ففي قصائد ندره حداد ما يبلغ حدّ (الابتذال) لفكرة طال تكرارها في الشعر العربي، وهي الدّعوة إلى التخلي عن الدنيا وعن ترك التّعبد للمال، فأكثر من

(1) عباس، إحسان، توجيه النقد الأدبي للفكر العربي وختمته لقضايا المجتمع، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية)، م 3، الصفحة نفسها.

(2) عباس، إحسان، نجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 40 .

ترديدها في ثوبها الجافي الصريح، فبدت نزعة متزهدة ساذجة في طبيعتها وفي طبيعة تعبيره عنها، ويرى الناقد أن هذه الدعوة التعليمية بهذا الأسلوب السافر أفقدت الفكرة ظلالها وإحياءاتها، وحتى معنى الحب تناولته ندره بالأسلوب ذاته فإذا تحدث عنه بالغ في التحديد والتعريف، فأفقد دعوته إلى الحب ما فيها من إغراء وسحر⁽¹⁾، فالمعنى العميق - في نظر الناقد - لا يُعبّر عنه المباشرة التي تحيل العميق إلى سطحي.

وانجذاب القراء إلى شعر أبي ماضي عائدٌ إلى كونه يستبطن الحكمة المشرقية التي وردت في (الفولكلور) القديم على ألسنة الحيوانات، ويعرضها في ثوب شعري جميل في كثير من قصائده، مثل: (الضفادع والنجوم)، (الغراب)، (الإبريق)، (التينة الحمقاء)، (الحجر الصغير)، (ابن الليل)، (الغدير الطموح)، وفي كل قصيدة من هذه القصائد تحليل لعبارة من العبر، وإذا تَقَمَّص شاعر روح أمته، في فلسفتها أولاً، وفي طريقة معالجتها لأحوال الحياة ثانياً، وفي التعبير عن مقاييسها الخلقية بعد ذلك، كان دليلاً على مدى مشاركتها هي في شعره، وانفعالها به، وتأثرها بما يقول⁽²⁾.

وليس المعنى العميق في تجربة الشاعر هو المعنى الميتافيزيقي الذي يخرج بتجربة الشاعر إلى النطاق المثالي التجريدي، إنما المعنى الشعري المطلوب هو الذي ينبع من أحاسيس الفرد باعتباره عضواً داخل المجتمع، ويمتدُّ إلى سياق التجربة الإنسانية في شمولها وعمومها⁽³⁾، في مجال معرفة الإنسان للكون ولحالته النفسية⁽⁴⁾، أو هو - كما يُعبّر إحسان: محاولة "تصوّر الأشخاص الذين

(1) ينظر: عباس، إحسان، نجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 99.

(2) عباس، إحسان، نجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 153.

(3) ينظر: زكي، أحمد كمال، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، بيروت: دار النهضة العربية، ص 116، 117.

(4) ينظر: ضيف، شوقي، (1982) في النقد الأدبي، ط6، القاهرة، دار المعارف، ص 148.

يَتعمَّقون هذا الوجود ووضعهم الإنساني فيه⁽¹⁾، ومحاولة تمثّل تجربتهم العميقة والتأمّل فيها، أي أن الناقد يطلب من الشاعر أن يخرج من فرديته إلى سياق التجربة الجماعية، ثمّ إلى مدى أرحب يمثل التجربة الإنسانية، والفرد جزء من المجتمع ولا يملك أن ينفصل عنه، والمجتمع -في تجاربه- مجلّى من مجالي التجربة الإنسانية.

علاقة المعاني الجزئية بالمضمون:

ويحرص الناقد على ارتباط (معنى القصيدة) بمبناها باعتبارهما عضوين ضمن الكيان الشعري، الذي لا يستقيم وجوده إلا بتضافرهما معاً إلى جانب عناصر أخرى هي: الصورة والأسلوب واللغة والموسيقى، فالقصيدة مزيج من عناصر متعددة، وتجريدها يشبه تجريد الجسم وتشريحه إلى أجزاء⁽²⁾.

فهو يعترض على مبدأ نظرية (الشعر للشعر) وما أثاره برانلي في حديثه عن مسألة (الشعر الخالص) الذي يتصل بمبدأ الفن للفن، إضافة إلى أنه يؤمن بمفاهيم المدرسة الرمزية في أن موسيقى الألفاظ هي صاحبة التأثير الحقيقي، لأنها تنقل (سراً إيحائياً) يعود بنا إلى نواتنا ويضعنا في حالة من الصلاة⁽³⁾.

ووجه الاعتراض عند الناقد أن الشعر الخالص -بتركيزه على الموسيقى- ينفي صلة الشاعر بجمهوره، ولا يدرك أن الشاعر البدائي -حين كان يركز على الموسيقى- كان على صلة بمجمعه، وشعره تتطلّبه علاقته بالمجتمع، كما يعترض على نظرته إلى أن التاريخ أو المحاماة عن الأخلاق ليستا ضمن وظائف الشاعر، فهذه وظيفة المؤرخين و الأساتذة، فالناقد يرى استحالة انفصال الكلمات

(1) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب (مصدر سابق)، ص 307.

(2) عباس، إحسان، فن الشعر، ص 158 .

(3) نفسه، ص 155

من المعنى، ولذا على الشعر الخالص أن "يستغني عن الكلمات الموضوعية ويخلق كلمات جديدة تؤدي أصواتاً فقط"⁽¹⁾.

وإحسان مهتم بالتوصل إلى الفكرة الأساسية أو إلى صلب المعنى في القصيدة أو ما يسميه (سرّ القصيدة)، ويرى كيف تسهم العناصر الفنية في خدمته وجلائه على نحو مؤثر⁽²⁾.

فالمعنى هو الأساس، الذي تتشكل به القصيدة على نحو معين، ولذا يُعَلَّق في قراءته لتجربة رشيد أيوب، بقوله: "ومن يقرأ ديوانه الأول (الأيوبيات) -وهو الذي يصور صلة الشاعر بالمجتمع في مرحلتها الأولى- لا يدّ له من أن يكبر، مع تغاضيه عن التعبير الشعري، تلك الروح التي تعشق الحرية وتجاهد في سبيلها، وترى في الحرب العظمى جناية على الإنسانية، وتهتز اهتزازة العطف العميق الصادق، على لبنان في محنته ونكبته، وترتبط برباط وثيق مع الوطن"⁽³⁾.

فالناقد هنا يهتم بكون المضمون ذا صلة قوية بنفسية الشاعر، ويبرّر له قصوره في التعبير أمام الفكرة العظيمة التي يجلوها، وهي مشاركته لمجتمعه في الغيرة على وطنه. ويلمح القارئ هنا تغلغل إحسان في هذه التجربة لأنها -ولا شك- تمس جانباً من معاناته هو في بعده عن وطنه، وتَعَشُّقه للحرية، ويبرز الناقد ما في تجربة السياب من معنى عميق هو التعبير عن الحنين إلى الوطن، وإحسان يقرأ ذلك في شعره الذي يفيض عن وجدانه، لا في كلامه الذي كان يحاضر به في المحافل، لذا فهو يرى أن الفنان في السياب أقوى من المفكر، إذ بينما المفكر يعلن عن تخمته من الالتزام الحق، كان الفنان يقول وهو يحسُّ بألم الغربة في رومة:

(1) عباس، إحسان، فن الشعر، ص 158 .

(2) ينظر: نفسه، ص 209 .

(3) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 230.

من جوع صغارك يا وطني أشبعت الغرب وغربانه

صحراء من الدم تعوي، ترجف مقروره

ومرابط خيل مهجوره

ومنازل تلهث، أوّاهها

ومقابر ينشج موتاهها⁽¹⁾

فالفكرة الفلسفية لا تحمل -في ذاتها- قيمة فنية، وربما كان المضمون الفكري -إذا ورد في سياقه المناسب- مما يزيد في القيمة الفنية للقصيدة، كما أنه إذا عبّر عن تغلّغه في نفسية الشاعر وفي تجربته، فهو ذو قدرة على منح القارئ مزية الإحساس بتجربته وتمثّلها⁽²⁾، فالمعنى -الذي يتطلبه إحسان- هو المعنى الذي يستقيه من شعر الشاعر، لأن الشعر أبلغ في التعبير عما يلهج به ضميره ووجدانه، وقراءة الناقد للشعر (كشف) عن المعنى العميق للقصيدة أو عن سرّها الدّفين.

والتجديد الشعري عنده لا يقتصر على المبنى وحده، بل يتعداه إلى المعنى، ويقارن -في ذلك- بين تجديد نازك والسياب، وتجديد البياتي، ويرى أن هذا الأخير تميّز عنهما بتجديده الذي شمل المعنى إضافة إلى المبنى، يقول في هذا: "فإذا كان نازك والسياب قد اشتركا في ارتياد شكل جديد، فإن البياتي كان أسبق المجدّدين إلى تغيير طبيعة المحتوى في ذلك الشكل. لقد ألقي الأولان حجراً في

(1) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب (مصدر سابق)، ص 255 .

(2) ينظر: ويليك، رينيه، وارين، وأوستن، نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، ص 128 .

ماء الشعر وسرهما - إلى حين - اندياح الدوائر واتساع أقطارها في ذلك الماء،
وذهب الثالث يعمل على تحويل مجرى ذلك الماء ليسقي غراساً مختلفة⁽¹⁾.

د. الموضوع:

قيمة الموضوع وأهميته:

يبرز في تجربة إحسان عباس النقدية إيماناً بأن جدّة الموضوع الشعري لا
تتفصل عن أسلوب الشاعر في صياغته (الشكل الشعري)، فقد يطرق الشاعر
موضوعاً جديداً، غير أنه يستغلّ شكلاً قديماً في التعبير عنه وتُخفق قصيدته، وقد
يفعل العكس بأن يستخدم شكلاً جديداً في وصف موضوع أزلّي ثم يكون نصيب
قصيدته الإخفاق أيضاً، وإنّ فما الذي يُحدّد نجاح القصيدة، يقول في هذا: "لا يحقُّ
لنا أن نقول إنّ الشكل هو الحقيق بإنجاح القصيدة، ولا إنّ الموضوع هو الذي
يستطيع أن يجعلها فنيّة، وإنّما هو تلك الموهبة التي تستطيع أن تُسخر أيّ شكلٍ
ملائم وتستغلّه لموضوعٍ ملائم، وأنّ الجدّة في الشكل لا تصنع شعراً جديداً كما أنّ
الجدّة في الموضوع تعجز عن ذلك"⁽²⁾، فالشعر كيانٌ متكاملٌ منسجم، تعمل
عناصر تكوينه مجتمعةً بوصفها وحدةً واحدةً متلائمةً.

ولا يهتمّ النقد بموضوع القصيدة لذاته، بل يهتمّ بمعرفة الطرق التي تمكّن
الشاعر من تحويله من موضوعٍ خارجي غير شعري إلى كيان شعري فني⁽³⁾،
ولذلك لفتَ نظرَ إحسان عباس في قصيدة أبي ماضي (العنقاء) أن موضوعها قديمٌ
جداً وهو البحث عن السعادة، ويُصرّح الشاعر بهذا حين يقول:

أنا لستُ بالحسناءِ أولَ مولعٍ هي مطمعُ الدنيا كما هي مطمعي

(1) عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 47 .

(2) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 114.

(3) ينظر: العشماوي، محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 39.

ولكنه تميّز هنا بطريقة تناوله للموضوع، وبقدرته على لمّ التجارب وجمعها جمعاً جديداً⁽¹⁾، يقول إحسان بُعَيْدَ عرضه للقصيدة والتأمل فيها: "الموضوع قديمٌ جداً والفكرة التي تُمثّل الحقيقة الشعرية هنا، وهي أن السعادة في داخل النفس لا في خارجها، قديمةٌ قَدَمَ التصوّف. ولكن الجديد هو الموقف الشعري الممتدّ، من القلق والسعي الإيجابي، والظماً الحقيقي الذي يُخِيلُ إِلَيْكَ أَنْ الشاعِر قام حقاً بهذا الذي صوّرَه في سبيل البلوغ إلى السعادة. هذه الوقْدَة العاطفية، هذا الاندفاع في نغمات الألفاظ، هذه الصور، هذا الانسجام بين الألفاظ والحالة النفسية في تقلُّبها، مما يجعل الموضوع القديم، والفكرة القديمة موصولين بأنفسنا"⁽²⁾، والاتصال بين ما يُعبّر عنه الشاعر وبين نفسيّة المتلقّي هو ما ركّز عليه كولردج في إطار وصفه للإيهام بالتجربة اعتماداً على درجة انفعال الشاعر بموضوع قصيدته⁽³⁾.

فما يركّز عليه إحسان عباس هنا هو قدرة الموضوع على الاتصال بنفسيّة الشاعر بحيث ينبع من أعماقها، مثلاً يهتمُّ بموهبة الشاعر وقدراته الفنيّة و(طريقة عرضه لموضوعه) عرضاً يضمن (إيصال التجربة) للمتلقّي، ونقل أحاسيسه، بحيث يتمثّل تجربته ويحسُّ بأنها تجربته هو، فمزيج تجربة الشاعر عن تجربة الإنسان العاديّ - كما يرى رتشاردز - أنها قابلةٌ للإيصال⁽⁴⁾، والتخييل هو العملية التي يُحدث بها الشعر آثاره في المتلقّي⁽⁵⁾.

أمّا قيمة الموضوع في القصيدة، فتتبع من تعبيره عن المعاناة العامّة، ولذا يرى إحسان عباس أن السياب نضج حين اتخذ المعاناة الفردية مرآة للمعاناة

(1) ينظر: عباس، إحسان، نجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 146.

(2) نفسه، ص 49.

(3) ينظر: نصوص مختارة من مؤلفات كولردج، ضمن: بدوي، محمد مصطفى، كولردج، ص 160-165.

(4) ينظر: الصباغ، رمضان، (1998) في نقد الشعر العربي المعاصر، الاسكندرية، دار الوفاء، ص 104.

(5) ينظر: عصفور، جابر، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ص 201.

العامة، مثلما يرى أن تأملَ السياب العميق لمأساة العراق هو الذي أنضجته شعرياً في قصيدتيه: (الأسلحة والأطفال) و(الموسم العمياء)، لكنه "لم يستطع أن يستمر" في هذا المنظور، لأنه ما لبث أن ارتدَّ إلى فردية مريضة⁽¹⁾، فالناقد يمتدح تناول الشاعر لموضوعات تَمَسُّ المعاناة العامة وتجمع الشاعر إلى نطاق مجتمعه، ويلمس في اقتصار الشاعر على فرديته نوعاً من المرض.

فالموضوع إذاً في: (الأسلحة والأطفال) موضوعٌ يتَّسع للحياة الإنسانية كلها ومن ضعف التصوُّر أن يظنَّ أيُّ شاعرٍ أنه قادرٌ على الوفاء بمثل هذا الموضوع⁽²⁾، ولذا اضطر السياب إلى تحويل قصيدته إلى (شعارات) تختصر كثيراً من التفاصيل، مثلما اضطر إلى منحها خاتمةً تفاؤليةً تكاد أن تكون مُعدَّةً سلفاً ومجلوبةً إلى القصيدة من خارج نموّها الداخلي.

ويدرك الناقد ما يعانيه الشاعر من (أزمة الموضوع الكبير) "حين يكون الموضوع الذي يعالجه الشعر أقوى في النفوس من كلِّ شعر، وهذا هو حال القضية الفلسطينية، فإن تفرُّدها من جميع النواحي، وتناول استعصاء حلِّها زمنياً، يحيل كلَّ شعرٍ مُتَّصِلٍ بها إلى تاريخ"⁽³⁾.

وظموحُ الشاعر إلى الموضوع الكبير يُفقد شعره كثيراً من المزايا ويوقعه في الخطأ، ومثال ذلك قصيدة: (ليلة مع الحرف)⁽⁴⁾، فالحرف يعني تاريخ الإنسانية كلها، ولأن الشاعر لم يَخْتَرْ جانباً صغيراً من هذا الموضوع الإنساني الكبير،

(1) دراج، فيصل، البرغوثي، مريد، حوار مع إحسان عباس: أنا ذلك الراعي، (ضمن: حوارات إحسان عباس، جمعها: يوسف بكار)، ص 141، 142.

(2) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 138.

(3) عباس، إحسان، كمال ناصر الشاعر، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية، إحسان عباس)، م 3، ص 546.

(4) لشاعرٍ في إحدى أمسيات المربد يدعى: نعمان ماهر الكناني.

فقد جرَّ هذا قصيدته لأن "تمتدَّ امتداداً مُسطّحاً، وتبدو وكأنها استرسال في الخواطر، أجزاء ساكنة لا تتمتع بحركة ديناميّة تنتظمها جميعاً"⁽¹⁾.

ومن الخطأ في رأيه معالجة موضوع دقيق دون تمكّن الشاعر من معالجة الأحوال النفسية الدقيقة، من ذلك قصيدة لأحمد عبد المعطي حجازي بعنوان (اغتيال) يحاول فيها أن يستشِفَّ أعماق نفسية رجلٍ قام باغتيال شخصٍ ما بدافع وطني ثم أخذ القاتل يتأمّل فيما فعل، والشاعرُ يورد القصيدة على لسان القاتل، ويحلّل نفسيته تحليلاً تشكيكياً بما يوحي أن تمثّل الشاعر لتجربة القاتل كان من باب (الاستحالة النفسية)⁽²⁾، فالشاعر يعالج موضوعاً دقيقاً لم يملك أدوات التعامل معه.

ويأخذ الناقد على التيجاني يوسف بشير تعلّقه بالموضوعات دقيقة الحدود: "والتيجاني شاعرٌ لا يهاب الموضوع مهما تدقُّ حدوده، وفي ديوانه قصائد في (الله، ووحدة الوجود، وقلب الفيلسوف، والزاهد) وكلّها تكاد تكون صوراً تجريديةً يدقُّ فيها التعبير حتى يستحيل أحياناً رموزاً مبهمّة، ولكن الحيرة التي أوقفت التيجاني بين العقل والقلب هي التي غذت شعره بالسُمو، وجعلته أكبر شاعرٍ سوداني يُفلسف كونه ويعشق مثاليته"⁽³⁾، فالناقد مهتمٌ بأن يكون الموضوع في شعر الشاعر نابعاً من تجربته الخاصة، يصبُّ في تجربة عامّة هي تجربة مجتمعه، أو تجربة أعمّ تمتدُّ عبر عمر الإنسانية جمعاء، وإذ ذاك يسمو شعر الشاعر لأن تجربته الشعرية تمتدّ وتتسع، تأكيداً لرأي من يرى أن موقف الفنان أولاً وقبل كلّ شيء، هو الموقف الذي "يرى وراء كلّ حدث وكل قضية سياسية أو اجتماعية دلالة إنسانية ما بحيث تتحول الحادثة أو القضية المرتبطة بزمن ما أو

(1) عباس، إحسان، في إحدى لمسيات المريد، (ضمن بحوث ودراسات في الأدب والتاريخ)، م2، ص177.

(2) ينظر: نفسه، ص 177، 178.

(3) عباس، إحسان، في بولكير الأدب السوداني، (ضمن: بحوث ودراسات في الأدب والتاريخ)، م2، ص18.

مجتمع ما إلى قضية إنسانية تكتسب الخلود، واللازمية، عن طريق تأمل الفنان، ورؤيته الخاصة⁽¹⁾.

ويشترط الناقد في الموضوع الشعري الجيد أن يكون نابعاً من تجربة الشاعر الخاصة، وتجربة الشاعر إدراك عميق للعالم، إذ ليس الشاعر كائناً منعزلاً، وليس شعره تعبيراً عن أشياء غامضة غير مفهومة، وغير متوقعة، بل هو في اختيار الموضوع الذي يعبر عما يدور في أعماق نفسه، يحرص أن يكون عاماً، أي تجربة إنسانية مشتركة مع غيره من الناس⁽²⁾، لذا اهتم إحسان بتتبع تجربة الشاعر في سياقها الزماني والمكاني، وتتبع موقعها من مسيرة الشعر العربي عموماً، كما ركز على ما صاغ تجربة الشاعر الشعرية على صورتها تلك، والحوادث والمواقف التي شكّلت (منابع) أصيلة في تجربته، وما كان مجرد (مؤثر) عابر لم يترك أثراً بعيداً، أو لم يستمر تأثيره.

ولذا صدر الناقد إحسان دراسته -مع محمد يوسف نجم- عن (الشعر العربي في المهجر) ببحث حول: لبنان في القرن التاسع عشر، أي أنه درس العوامل (المكانية والزمانية) التي صاغت تجربة الشعراء، وتحكمت في موضوعاتهم الشعرية، فكانت دراسته لشعرهم بحسب موضوعاته: (الثورة على الثنائية، عودة الثنائية، الغاب، الإنسان، التجدد والعدم، الحنين والهروب).

والأوضاع السياسية الراكدة في السودان -وفي البلاد العربية عموماً- في مطلع العقد الرابع من القرن العشرين، أتاحت للشاعر أن يتغنى ذاته وإخفاق

(1) العشماوي، محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 41.

(2) ينظر: الصباغ، رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 101، 102.

أحلامه وتعبُّده للوهم⁽¹⁾، أي أن الظروف العامة التي مرَّ بها الشاعر باعتباره فرداً في المجتمع، هو ما حتمَّ عليه نوع الاتجاه الوجداني في شعره، والشعر السوداني -في بواكيره- وليد بيئة بدوية، قبلية صوفية متدينة ذات حظ قليل من التنوع الثقافي، وبالتالي كانت ذات حظ قليل من الموضوعات الشعرية المتنوعة⁽²⁾، فما يُفرز تجربة الشاعر مرتبط بطبيعة البيئة التي يعيش فيها.

وإحسان لا يُركِّز على قيمة الموضوع حسب، بل أهم ما يُعنى به ملاحظة تغلغل هذا الموضوع في نفسية الشاعر، بحيث يضافي عليه من شعوره، وتصويره، وأخيلته القوية، ما ينفذ به إلى معانٍ جمالية أو إنسانية⁽³⁾ ترتقي بتجربته من الخاص إلى العام، دون أن تفقد تجربة الشاعر المعبرة عن طاقته الشعورية والذهنية خصوصيتها من حيث مضمونها، ومحتواها، أو صورتها وشكلها⁽⁴⁾.

وكي يعبر الشاعر عن تجربته الخاصة لا بُدَّ أن يلتصق بجمهوره، فلا وجود للفن إلا بوساطة الآخرين ومن أجلهم⁽⁵⁾، فمن أسباب تخلف الشعر العربي، على مرَّ الزمن افتقاره إلى الموضوع الذي يلتقي حوله الشاعر وجمهوره (سواء أكان ذلك الموضوع نابعاً من الذات أو من المجتمع) والناقد في سياق تأريخه للشعر في فلسطين في مرحلة ما بعد القرن الثاني عشر للهجرة حتى مشارف العصر الحديث يجد الشعور بالقومية العربية غائباً، وكانت الموضوعات الشعرية -آنذاك- استمراراً لما ساد قبل ذلك: فاتَّجه الشعر لتجاًهاً دينياً تمثل في (المدائح

(1) ينظر: عباس، إحسان، الشعر السوداني - نظرة تقييمية، (ضمن: بحوث ودراسات في الأدب والتاريخ) م2، ص 35 .

(2) ينظر: نفسه: م2، ص 33 .

(3) هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 387 .

(4) ضيف، شوقي: في النقد الأدبي، ص 145 .

(5) ينظر: سارتر، جان بول، ما الأدب، تر: محمد غنيمي هلال، ص 52 .

النبوية) ثم كانت موضوعات الشعر حسرة على من ماتوا في سبيل الدفاع عن الخلافة الإسلامية إثر محاولة العرب الانفصال عن الدولة العثمانية فيما يسمى (الثورة العربية الكبرى) ثم أخذ الشعر يلتفت إلى الأمور الاجتماعية، والتغني بالوطنية⁽¹⁾، ويُعلّق إحسان بقوله: "ومن تأمل هذه الموضوعات وجدها كلها أو معظمها تعيش خارج النفس الإنسانية، أي أنها كانت تستدعي من الشعر أن يكون خطابياً يصف أبعاداً لا دخل لها بحركة الوجدان النفسي الداخلي"⁽²⁾، فالناقد حريص على اتصال الشاعر بموضوعه الشعري اتصالاً وجدانياً قوياً.

وفي عهد الانتداب فُرض على الشعر الفلسطيني أن يتناول موضوعات جديدة يُبرز فيها التنديد بسياسة الدولة المنتدبة وتحيزها للصهيونية والإشادة بالمقاومة الشعبية، ويرى إحسان أنه "في مثل تلك الظروف يتضاءل كل موضوع آخر إزاء الموضوعات التي فرضتها تلك الأوضاع، إذ يعدُّ الخوض في غيرها خروجاً عن الالتزام الدقيق بقضايا الوطن ومشكلاته"⁽³⁾، فالالتزام يقتضي من الشاعر -والكاتب عموماً- أن ينقل لنفسه ولغيره ذلك الالتزام من حيّز الشعور الفطري إلى حيّز التفكير العملي⁽⁴⁾.

ويصرّ الناقد على ضرورة إخلاص الشاعر في معالجة موضوع القصيدة، ويلمس في تجربة السياب أن الريف كان أبرز موضوعات شعره، وهو ما أظهر عاطفته الصادقة⁵، وقد أخفق حين "حاول موضوعاً غريباً عنه غير داخل في

(1) ينظر: عباس، إحسان، الشعر في فلسطين، (ضمن: أوراق مبعثرة) (مصدر سابق)، ص 197-200.

(2) نفسه، ص 200

(3) ينظر: عباس، إحسان، الشعر في فلسطين، (ضمن: أوراق مبعثرة) ص 206

(4) ينظر: سارتر، جان بول، ما الأدب، تر: محمد غنيمي هلال، ص 94.

(5) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 26

تجربته⁽¹⁾، ذاك حين تعرف السياب-من خلال المترجمات- إلى الشاعر بودلير، وقرأ شيئاً من قصائده، وشيئاً من سيرة حياته، فوجد "تجربة حب لا عهد له بمثلها، فأوحى ذلك إليه -وكان سريع الاستيحاء- أن يكتب قصيدة يصور فيها الحب الآثم، وينتصر في الوقت نفسه للحب الطاهر، وأهداها إلى روح الشاعر بودلير"⁽²⁾ وأسماها (ملحمة الروح والجسد) وإحسان لا يلمح في هذه القصيدة صدق المشاعر، ولا يعدّ موضوعها نابعاً من صلب تجربة السياب، ولا مختلطاً بمعاناته الحقيقية، وهذا ما أساء إلى أسلوبه في (فجر السلام)، التي تدور حول موضوع التقابل بين السلام والحرب، "ومع أن الموضوع مستوحى من طبيعة انتمائه السياسي والإنساني العام، فإنه -فيما يبدو- اتكأ فيه على الشاعر الفرنسي آراغون"⁽³⁾.

فالشاعر يبدو إذا تناول موضوعاً غريباً عن تجربته الشعرية مقلداً لا مبدعاً، ولكنه حين يستعيد تجربته الصادقة في قصيدته الجديدة، يُصور نقاء الحب كما يمثله الريف الطاهر العفيف⁽⁴⁾، فالشاعر أقوى موهبةً في تصوير ما يحب، والناقد كذلك (أقدر) تمثلاً لتجربة الشاعر حين يحبها، ويندمج فيها ويحسّ بها .

تناسق الموضوعات والأسلوب:

يرى إحسان عباس أن جميع مفهومات الوحدة في النقد الحديث (الوحدة الموضوعية، والوحدة الشعورية، ووحدة الدوافع النفسية، والوحدة العضوية) لا تسمح بتعدد الموضوعات في القصيدة، ولكنها تستطيع أن تتقبّل (وحدة التناسب)

(1) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 61

(2) نفسه، ص 60

(3) نفسه، ص 134

(4) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 61

في نطاق القصيدة القائمة على موضوع واحد⁽¹⁾، ولذا فهو يؤمن -عوضاً عن ذلك- بوحدة التجربة الشعرية للشاعر، فلا يقتصر على متابعة الموضوع الشعري في قصيدة واحدة للشاعر، ولا في مجموعة من إنتاجه وحسب، بل يمتدُّ إلى نتاج الشاعر كُله، وإلى تجربته الشعرية المتكاملة.

ويرى من خلال دراسته لتجربة السياب- أن حنين الشاعر إلى نشأته الريفية، وإلى صورة وطنه، وصورة أمه، من المنابع الطبيعية في تجربته، وأن القلق الذي عاناه بعيداً عن تلك الأجواء جاء طبيعياً تلقائياً دون تكلف، ويُفرِّق الناقد بين هذه المنابع الأصلية وبين مؤثرات وافدة تركت أثرها في شيء من إنتاجه، ثم انقضت وتلاشى أثرها، وذلك كله يعكس شخصية السياب القلقة المتقلبة بين انتماءات متباعدة، لم يملك الشاعر أن يستقرَّ عند أيٍّ منها، لذا يرى إحسان أن السياب "لم يكن أسيرَ نظريةٍ محوريةٍ تُملي عليه نفسها في صورٍ متعدِّدة"⁽²⁾، وظلَّ شعور الغربة مسيطراً عليه، وظلَّ حلمه: العودة إلى (جيكور) بعد طول تطوَّافه، فاستطاع عبر إنتاجه الشعري: أن يضع نماذجَ متنوِّعة لم تستطع أن تُحقِّقه القصيدة الحديثة، مهما تكن موضوعاتها متباعدة⁽³⁾ من دلالة على تجربة الشاعر، الذي يعاني ضياعاً وقلقاً وتردُّداً، و(إرهاقاً) نتيجة ذلك كله.

وما يُميِّز منهجَ إحسان في النقد أنه أبعدُ نظراً من مُجرَّد عدِّ القصيدة الواحدة تجربةً متكاملة، فهو لا يقتصر على قصيدة الشعر في نظره إلى وحدتها، بل تمتدُّ نظريته النقدية إلى سائر إنتاج الشاعر، وأحياناً إلى رسائله النثرية، ويبحث -من خلالها- عن تجربته في نموِّها وتطوُّرها، وعن صورة الشاعر كما يعكسها

(1) ينظر: عباس، إحسان، النقد العربي القديم من خلال مفهومات النقد الحديث، (ضمن: إحسان عباس أوراق مبعثرة، مصدر سابق)، ص 76.

(2) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب (مصدر سابق)، ص 207.

(3) ينظر: نفسه، الصفحة نفسها.

نموّ تجربته، ومتى يعكس اضطراب الموضوعات في شعر الشاعر اضطراباً في شخصيته، ومتى يَنُمُّ عن مجرد تفكك في بناء القصيدة.

بل إنَّ الناقد يَعدُّ التنويع ضرورياً في بعض الأحيان، حتى يُخَفِّفَ من رتابة شعر الشاعر، من ذلك قصيدة كمال ناصر (أنشودة الحقد) وهي قصيدة طويلة تدعو إلى رفع شعار الحقد، حتى يَنَمَّ التحرير، وقد "جاءت قصيدته في ثلاثة عشر مقطعاً، غير أن تشابه المقاطع في طبيعة الموضوع قد أفقد القصيدة عنصر التنويع الضروري، ولم يُخَفِّفَ من رتابتها تغيير الوزن في فاتحة كلِّ مقطع، وبناء كلِّ مقطعٍ على قافية"⁽¹⁾، فالتغيير والتنويع في الشكل لا يُغني عن التنويع في الموضوعات، كما أن التزام الشاعر بشكلٍ مُعيَّن يُقيّدُ حرّيته في تناول موضوعات القصيدة، من ذلك قصيدة (المواكب) لجبران، ففيها لم يستطع الشاعر أن يخضع الشكل لرغبته، لأن الحجم الذي قدره لبعض الموضوعات كان أضيق من أن يستوعبها، ولذلك انطلق وراء هذه الحدود في كثيرٍ من الأحيان"⁽²⁾، والنقيض بشكلٍ يلزم الشاعر ويفرض عليه ويُبعده عن التلقائية في التعبير عن تجربته، ولذا يرى إحسان أن جبران راوَحَ في (مواكبه) بين السموّ والركاكة، لأن الشكل فرض عليه (الانتقاء في موضوعاته)، وترتيبه لموضوعاته يوحي بأنه بنى قصيدته بناءً واعياً"⁽³⁾، فليس الموضوع هو الذي يفرض نفسه على فنِّ الشاعر، بل العكس هو ما اتّبَعَه جبران، وهذا خرج بإبداعه إلى حدِّ التكلف.

(1) عباس، إحسان، كمال ناصر الشاعر، (ضمن، محاولات في النقد والدراسات الأدبية)، م3، ص542.

(2) عباس، إحسان، نجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 45.

(3) ينظر: نفسه، ص 46، 47.

فليس الموضوع هو ما يُهمُّ الناقدَ بالدرجة الأولى، بل أهمُّ ما يعنيه وقَعُ ذلك الموضوع في نفس الشاعر وتَشَبَّعُ وجدانه به، وذلك ما يكفل لقصيدته الاتِّساقَ والتَّرابطَ دون أيِّ عائق⁽¹⁾.

هـ. اللغة:

يؤمن إحسان عباس بتكامل عناصر الكيان الشعري، فهو أشبه بالكائن الحي الذي لا تستقيم صورته إلا بتكامل عناصره، فما يهيمه من لغة الشاعر، أو ألفاظ شعره، خدمة معاني القصيدة أو (روح القصيدة) على حدِّ تعبيره، ومزية اللفظة هي الاندماج بالمعنى الكلي للتجربة الشعرية، بحيث تتصهر فيها فتكتسب ملامح من سماتها الأصيلة المستقرة، وهذا ما يتبادر إلى الذهن من تعليقه على نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، إذ يقول: "والمهمُّ في نظرية عبد القاهر أنه نزع المزية عن اللفظة في التأثير كلفظة مستقلة... وقال إن المعنى هو الغرض"⁽²⁾، وهذه مزية عبد القاهر، وقد دفعه التفكير اللغوي إلى البحث عن معنى المعنى أو ما فوق معاني النحو، ورأى أن المعاني هي نهاية الشوط في علم النحو الذي يبدأ بالكلمة ويتوقف عند الجملة⁽³⁾، والناقد مؤمن بأن شأن المعنى يرتفع عند عبد القاهر في حمّله على المنحازين إلى جانب اللفظ، ولكنَّ المعنى دون اللفظ، ليس بذِي مزية، ومن ذلك أنَّ "عبد القاهر قد خطأ المنحازين إلى جانب المعنى بشدّة لا تقلّ عن شدّته في تخطئة من ذهبوا إلى إبراز مميزات اللفظة المفردة"⁽⁴⁾.

(1) ينظر: ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، ص 144، 145.

(2) عباس، إحسان، فن الشعر، ص 163.

(3) ينظر، زكي، أحمد كمال، النقد الأدبي الحديث، ص 140.

(4) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 430.

ومعنى ذلك أن عبد القاهر مهتمٌ بالوحدة في النظم أو التأليف، كما أنه معنيٌّ برؤية الصورة النهائية للنظم مجتمعة من (اللفظ والمعنى) دون فصلهما أو تمييزهما كلاً على حدة⁽¹⁾، وإحسان لا يقتصر على معنى الوحدة بين الألفاظ ومعانيها حسب، بل هو ينظر إلى معاملة القصيدة كوحدة متكاملة، يتعاون فيها النغم الموسيقي مع العاطفة، مع الصورة، مع الفكرة، وليست المزية لإحداها دون الأخرى، بل لها مجتمعة، والناقد لا يقتصر على القصيدة، فهو مهتم بدمجها في سياق إنتاج الشاعر كلاً، ومعرفة موقعها منه، لذا يُبرّر إحسان عباس أخطاء أبي ماضي في أحكام اللغة، ويرى أن مخالفته مناحي النحو في بعض تعبيراته (أهون نقد يوجّه إلى شاعر أصيل)، وأن لغته يمكن الاحتجاج لها على سبيل الجواز لغير المؤلف، بل إن هذه سمة للرومانسية في كل عصر، فصلاية الأسلوب وتماسكه الشديد ودقته المتناهية لا تتماشى مع صدق الانبثاق العاطفي التلقائي. وأخطاء أبي ماضي في بعض أحكام اللغة إنما نجمت عن إرسال تعبيراته دون عناية كبيرة، وأخطاؤه ليست أخطاءً صادرة عن عدم معرفة بأحكام اللغة، بل هي متأتية من انقلاب حاله من حال الاحتقال بالتعبير الجزئي إلى التعبير الكلي أي إلى القصيدة في كيانها العام، وشعر أبي ماضي - وإن كان نائراً على الألفاظ كرفاقه أصحاب الرابطة القلمية - إلا أنه انماز عليهم بأن قوة العبارة التي نشأ عليها لم تفارقه، فوقف من حيث العبارة موقفاً وسطاً بين المتهاونين في اللغة والمتشددين، وكان بهذا أقرب إلى نفوس القراء في العالم العربي⁽²⁾.

وإحسان عباس مهتمٌ باستجابة القراء للغة الشاعر، لأنه مؤمن بما تتحمله اللغة من دلالة قومية كبيرة، إذ إنها الوعاء الفكري لماضيهم وحاضرهم ومستقبلهم

(1) ينظر: عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 434 .

(2) ينظر: عباس، إحسان، نجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 143 .

تَنَمُّ عن تفكيرهم وخيالهم وأحلامهم⁽¹⁾، فلغة الشاعر ليست نسيج عبقريته الخاصة فحسب، والشاعر -فيما يرى إحسان- "لا يخلق اللغة، وإنما يخلق علاقات لغوية جديدة، وفي هذا ردٌّ ضمني على كل من يفهمون أن الشعر ثورة على اللغة بالمعنى المطلق"⁽²⁾.

فاللغة الجديدة لا تتفكُّ عن اللغة القديمة بما تحمله من تراث الأمة، وإنما جدَّتْها في أن تكون لغة الشاعر الخاصة، التي تحمل (صورة حياته)، وصورة تجربته، فالشعر ليس لغة حسب⁽³⁾. واللغة الجديدة يمكن أن توصف بأنها مفتوحة أو مغلقة وفقاً لمدى قدرة الشعر على استقطاب الجماهير الشعبية، أو اقتصراره على نخبة محدودة فحسب، إذ اللغة المفتوحة أقدر على أداء الرسالة الصحيحة للشاعر على المستويين القومي والفني من اللغة المنغلقة⁽⁴⁾.

وما يجذب الناقد إلى التراث الشعبي أنه يمثل جسراً ممتداً بين الشاعر والناس من حوله، وله القدرة على إيقاظ الشعور القومي وإبقائه حياً.

فحين يتسع صدر شعر شعراء الأرض المحتلة للفظة الدارجة، والمثل الشعبي، والأغاني الشعبية، فهذا مما يكفل لشعرهم تجاوباً أوسع، فهو لا يستهجن استخدام الشاعر للفظة الدارجة بما يصبغ شعره بلون محلي خالص يصعب أن يتخطى حدود الإقليم الواحد، ذلك أنه يرى في هذا مدخلاً ضرورياً لبسطِ حبل التواصل والتفاهم بين ألوان التراث الشعبي في الأقطار العربية، في الوقت الذي

(1) ينظر: عباس، إحسان، الأصالة في الثقافة القومية المعاصرة، ضمن: إحسان عباس، أوراق مبعثرة، ص 528.

(2) نفسه: 533 .

(3) ينظر: نفسه، اتجاهات الشعر المعاصر 112 .

(4) ينظر: نفسه، ص 533، 534 .

يعبر فيه هذا التراث عن المعالم التي تميز شخصية كل قطر على حدة⁽¹⁾.

وإيمان الناقد برسالة الشاعر القومية إضافة لرسالته الفنية نابع من طبيعة التجربة الشعرية التي يتناولها، فالناقد مؤمن بالمهمة الاجتماعية للغة، ولكنه مدرك لطبيعة الشعر الحديث في ثورته على اللغة، وفي سياق تأمله للغة الشعر الحديث، فمن "حق" الشاعر أن يختار الشكل التعبيري الذي يظنه صالحاً - مفهوماً كان أو غير مفهوم - لأن عملية الفهم لا تدخل في نطاق المستوى المختار، وإنما تدخل في نطاق الطبقة التي تتلقى ما يُقال، وهي قادرة على أن تقبل أو ترفض، إذ يمثل ما كان للشاعر مطلق الحرية في التعبير، فإنه لا بد من أن يكون للطبقة المتلقية حق الرفض أو القبول⁽²⁾.

ويورد إحسان رأي الناقد الفرنسي دونالد بارك الذي يفرق فيه بين الشعر الكلاسيكي والشعر الحديث، فالأول غايته الأولى هي الفكرة، ووظيفة اللغة الشعرية هي التعبير عنها أو ترجمتها، أما الثاني - الشعر الحديث - فعلى النقيض من ذلك، علاقاته ليست إلا امتداداً لألفاظه، حتى لكان لفظه الشاعر (عمل) ليس له ماضٍ مباشر⁽³⁾، ودعوة الشعر الحديث هي خلق عالم شعري مُوازٍ لهذا العالم، من خلال إنشاء علاقات تعبيرية وتصويرية جديدة، ويؤمن إحسان أن هذه الدعوة "على ما فيها من طموح بالغ، مرهونة بالنجاح أو بالإخفاق، وبينما تجد لها أنصاراً كثيرين، تجد أيضاً من ينكرونها"⁽⁴⁾، وهذا الاتجاه هو ما تبنّاه شعراء الرمزية والسريالية مثل رامبو وما لارمييه، ويتمثل عندهم في الشعر المبهم، فهو ذو معنى ولكنه غير خاضع

(1) ينظر: عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 118 - 120 .

(2) نفسه، ص 111 .

(3) ينظر: عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 111 - 113 .

(4) ينظر: عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 113 .

للتفسير إلا بتأويله⁽¹⁾، و"لا معنى لما يُقال من أن الشعر إيصال حقيقي، إذ الشعر موضوع تخيلي، ومن ثمَّ كان فعلاً من أفعال المعرفة الذي يتحقَّق فيه الموضوع التخيلي، وإدراكاً فطرياً، وصورة تتشكَّل في اللغة"⁽²⁾.

ويرى الناقد أن اللغة جانبين: جانب حتمي وآخر غير حتمي، فالحتمي هو حضور الماضي أو التراث في لغة الشاعر، وهذا الجانب لا نستطيع أيُّ ثورة أن تنفيه⁽³⁾، أمَّا الجانب غير الحتمي فهو العادة أو القاعدة التي تغلب على الشعراء، فتفقد الشاعر شخصيَّته الخاصَّة، ولذا فتورُّ الشعر الحديث ثورةً على الجانب غير الحتمي من اللغة، من ذلك تجربة أدونيس الشعرية، فهو يخلق شيئاً جديداً، في الجزئيات والكلِّيات من شعره، حين يُحدث علاقات ودلالات وصوراً تحمل وسمه وذاتيَّته، وتُعيد تفسير طبيعة العلاقة بين الشعر والتراث، دون أن تتفصل عنه⁽⁴⁾.

ويفرق إحسان عباس بين استخدام الشاعر لفظة الدارجة واستخدام العبارة المبتذلة، فالأولى حين ترتفع إلى الشعر تحتفظ بإحوائها التي كانت تجعلها محببة إلى النفس سائغة في اللفظ، أما الأخرى المبتذلة، فهي تزداد ابتذالاً إذا دخلت الشعر، لأنها تبدو مستجلبةً على سبيل القسْر، "ولذلك نحسّ بشيء من النبوء في ألفاظ ندره حداد، في مثل قوله:

[من السريع]

فقرَّ بعد البحث رأي العموم

(1) ينظر: كوهين، جون، (2000) النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر اللغة العليا)، تر: أحمد درويش، القاهرة، دار غريب، ص 371.

(2) عبد البديع، لطفي، التركيب اللغوي للأدب، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، ص 63.

(3) ينظر: عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 110.

(4) ينظر: نفسه، ص 112.

....

وهكذا بعد صدور القرار

....

متسابقين لدعوة القلب طوعاً بلا قيد ولا شرط⁽¹⁾

وانتماء الشاعر الحديث لحركة فكرية أو سياسية قد لا ينعكس من خلال لغة شعره، فالبياتي يُقدّم لنا معجماً يستعيد أكثر ما في قاموس الحركة الوجودية في مرحلة من مراحلها، في قوله:

[من الرجز]

من لا مكان

لا وجة، لا تاريخ لي، من لا مكان

تحت السماء وفي عويل الرّيح أسمعها تتاديني

(تعال!)

فالناقد يردُّ ألفاظ الشاعر التي تدور حول غربة الوجود (لا تاريخ) (لا مكان) إلى سمات وجودية، فالوجودي مؤمن بأن كل إنسان تفصل بينه وبين الآخرين هوة لا يمكن عبورها²، إلا أن إحساناً يرى أن استعمال الشاعر مصطلح مذهب ما لا يعني تبنيّه أو الإيمان به، ويُعلّق الناقد على قصيدة البياتي: (مسافر بلا حقائب)، بقوله: "إنّ جمع المعجم للوجودي فيها يُعدّ (حلية) ثقافية لا أكثر، دون أن تكون القصيدة تعبيراً حقيقياً عن معاناة وجودية -في الواقع وفي الانتماء"³.

(1) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 221 .

(2) ينظر: عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 46.

(3) ينظر: عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 60.

و.الموسيقى:

والموسيقى قيمة ترتقي بشعر الشاعر نحو حالة الكمال الإنساني، وجبران يدرك هذا في مواكبه فيقول:

[مجزوء الرمل]

أعطني النايَ وغنّ فالغنّ سرُّ الوجود
وأنيّن الناي يبقّى بعد أن يفنى الوجود

وإحسان عباس يلمس تلك القيمة فيرى أن "الموسيقى هي الفن الوحيد الذي يوحى/ بحقيقة الفجوة بين عالم المثال وعالم الحقيقة. واختيار جبران للموسيقى، حقيقة باهرة الأنوار، لأنها تكشف عن مدى إدراكه الشعوري لحاجته إلى اجتياز عالم الواقع، والاتصال بعالم المثال"¹، فالموسيقى فيما يُعبّر بول فاليري -أحد شعراء الطريقة الرّمزيّة- هي أقوى الطرق الإيحائية، وهي طريق السمو بالأرواح، والتعبير عما يعجز التعبير عنه²، وتغلغل إحسان إلى تجربة الشاعر والإحساس بها حقيقةً جليّةً واضحة، قادته إلى إدراك ما في شعر جبران من إحساس بالموسيقى، ودعته إلى وصف ذلك الإحساس بأنه (حقيقة باهرة الأنوار).

إلا أن الفكر النقدي عند إحسان عباس يأبى التوقّف عند حدود الاستمتاع بالنغمة دون تصوّرٍ للقصيدة أو تحليل لها، فذلك نقد مبنيّ على أساس خاطئ، وقد عشنا عليه قروناً طويلة، لم تُتَح لنا إدراك القصيدة بكيانها المتكامل، الذي تمثّل النغمة أحد عناصره حسب⁽³⁾، فإحساس الناقد بقيمة النغمة داخل في باب التذوّق

(1) عباس، إحسان، نجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 48، 49 .

(2) ينظر: هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 380، (نقلاً عن: Valery.p).

(3) ينظر: عباس، إحسان، فن الشعر، ص 206، 207 .

الأولى الذي يُعدُّ خطوة الناقد الأولى للدخول إلى عالم التجربة الشعرية، والخطوة الأولى هي الأهمُّ لكنّها لا تُغني عن سائر الخطوات.

فموسيقى الشعر، إذا لم ترتبط بروح القصيدة، ومعناها العميق، فهي غير ذات جدوى، وشعره -إذ ذاك- محاولة قاصرة في الحسّ الموسيقيّ، والشاعر الحقُّ ليس مَنْ يتحكم بالكلمات بل هي التي تقوده وتتحكم به، ليحصل شعره على أثارة من موسيقى، إلا أنه قليل الحظ من المعنى⁽¹⁾، والناقد هنا يركز على كون الموسيقى حسّاً ذا معنى أصيل في تجربة الشاعر، وأنها تترجم ذلك الحس وتوصله إلى القارئ.

ونظرة إحسان هذه تقترب من نظرة كولردج للوحدة العضوية، فالوزن لا يؤثر في نفس القارئ إلا إذا اتّحد مع بقية العناصر المكوّنة للقصيدة⁽²⁾ ولأنّ موسيقى الشعر نتاجُ تجربة الشاعر، فإنّ على الشاعر مراعاة انسجام موسيقى اللفظ مع معاني قصيدته، فالناقد يأخذ على (ميمان) أن قصيدته في الحب تمتاز بالوحدة في الشعور والاطراد، والتسلسل، حتى تبلغ نهايتها الطبيعية، إلا أن الشاعر فيها "غير مُراعٍ لموسيقى اللفظ، مع أن المنهج الذي يسلكه يُحتّم عليه أن يكون غنائياً رقيقاً في النواحي الموسيقية"⁽³⁾.

وتجربة البياتي -في قصيدته (القرية الملعونة) التي تصوّر الشقاء العميق في القرية :

[من الرجز]

والعمدة المرهوب يمسح بالسياط دم الظهور

(1) ينظر: عباس، إحسان، في بولكير الأدب السوداني، ضمن بحوث ودراسات في الأدب والتاريخ، م2، ص8.

(2) ينظر: بدوي، محمد مصطفى، كولردج، ص 102.

(3) عباس، إحسان، في بولكير الأدب السوداني، ضمن: بحوث ودراسات في الأدب والتاريخ، م2، ص20.

كُتِلَ مَشْوَهَةٌ تَدُورُ

حول الزرائب والقبور النائمات على القبور
أصواتها النكراء تقطر بالدم المزرق، بالدم إذ تدور

كُتِلَ مَشْوَهَةٌ تَدُورُ

وتعود تتبش في المزابل والقبور

ليظل طاغية العصور

بالويل ينذر والثبور

بشراً يعيش مع الأشياء — مع الأشياء

إذ رنقت عيناه في نهر الحياه

يؤكد الناقد أن الانفعال القوي في القصيدة ساق الشاعر مرغماً إلى التخلي عن الشعر الحر، فأكسبها بهذه القافية الدائرة الهادئة (خطابية) متحمسة كانت القصيدة في حاجة إليها لترتفع عن مستوى الحديث العادي⁽¹⁾، أي أن التفاعل بين الموسيقى والشعر، والنغم، ذو قدرة على توجيه الشعر وتحديد قوالبه، فقد كان الغناء من أكبر العوامل التي رستخت نماذج الشعر المشرقي في البيئة الأندلسية⁽²⁾، فكان الإقبال على تلحين الأشعار القديمة أكثر من الإقبال على تلحين الأشعار المحدثه، حتى دخل زرياب الأندلس، فابتدع الجديد في الغناء الأندلسي، وأصبحت له طرائق مخصوصة يتناقلها الناس، فكانت الأساس الذي مهد لانبثاق الموشح من بعد⁽³⁾.

(1) عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي دراسة في (أباريق مهشمة، مصدر سابق)، م3، ص 451.

(2) ينظر: عباس، إحسان، تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، ص 47 .

(3) ينظر: نفسه، ص 47، 50، 51 .

وكان للغناء أثره في تقريب الصور الشعرية، "فبعض الصور -إذا أخذت كل واحدة على حدة- مما لا يمثل أية جدّة في التصوير، ولكنها جميعاً في هذا النسق الموسيقي الجميل الذي يخيّل إلينا أن الألفاظ تتدافع تدافعاً عفويّاً تحدث أثراً عميقاً حين مزجت بين الناحيتين التصويرية والموسيقية"⁽¹⁾، ومن ذلك ما جاء في شعر الشريف الطليق، من وصف جميل للخمر وشاربها إذ يقول:

[من الرمل]

| | |
|---|--|
| رَبِّ كَاسٍ قَدْ كَسَتْ جُنْحَ الدُّجَى | ثَوْبَ نَوْرِ مِنْ سَنَاهَا أَشْرَقَا |
| بَتَّ أَسْقِيهَا رِشَا فِي طَرْفِهِ | سِنَةً تَوَرُّتُ عَيْنِي أَرْقَا |
| خَفِيتُ لِلْعَيْنِ حَتَّى خَلَّتْهَا | تَتَّقِي مِنْ لَحْظِهِ مَا يُتَّقَى |
| أَشْرَقَتْ فِي نَاصِعٍ مِنْ كَافِهِ | كَشَعَاعِ الشَّمْسِ لَاقَى الْفَلَاقَا |
| وَكَأَنَّ الْكَاسَ فِي أُنْمُلِهِ | صَفْرَةَ النَّرْجِسِ تَعْلُو الْوَرَقَا |
| أَصْبَحَتْ شَمْساً وَفَوْهُ مَغْرَباً | وَيَذُّ السَّاقِي الْمَحْبِيَّ مَشْرِقَا |
| فَإِذَا مَا غَرَبَتْ فِي وَجْهِهِ | تَرَكَّتْ فِي الْخَدِّ مِنْهُ شَفَا |

فهو يؤكد أن عنوبة الموسيقى تُخفي التكلّف في اجتلاب، أو اقتناص الصور، ويلفت نظره عدم الانسجام بين الموسيقى والصورة، ومن ذلك ما استوقفه في شعر ابن خفاجة من ميلٍ فطري للصور التي تحمل طابع القوة، والعنف، والحيوية، والتوثب، وهذا الميل إنما يصدر عن شخصيته، وعن حالاته النفسية التي تتمثل موقفاً (مرَضياً) في خوفه من الموت، وفي إحساسه بالزمن، لذا تجيئ صوره عنيفة، وحتى إذا كان المنظر بطبيعته هادئاً لا تحتل الصور التي يوحى بها عنفاً لجأ في تصويره إلى استخدام الموسيقى العنيفة، كقوله في وصف حديقة:

(1) عباس، إحسان، تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، ص 210.

[من الكامل]

| | |
|------------------------------|--------------------------------------|
| وصقيلة النّوار تلوي عطفها | ريح تلفُ فروعها معطـارُ |
| عاطى بها الصهباء أحوى أحور | سحاب أذيال الصبا سخـارُ |
| والنور عقد والغصون سـوالفُ | والجزع زند والخليج سـوارُ |
| بحديقة مثل السلمى ظلاً بها | وتطلّعت شنبأ بها الأنـوارُ |
| رقص القضيب بها وقد شرب الثرى | وشدا الحمام وصفق التـيّـارُ |
| غناء ألحف عطفها ورق النّدى | والنف في جنباتها النـّـوارُ |
| فتطلّعت في كلّ موقع لحظة | من كلّ غصن صفحة وعذار ⁽¹⁾ |

فالوزن هنا يؤكّد المعنى، عن طريق العاطفة التي تؤثر في عفه، ولذا يُعبّر النغم عن شخصيّة المتكلّم، ومنثما يعتقد كولردج يولد الوزن والتجربة الشعرية معاً في اللحظة نفسها، وكلّما زادت العاطفة وتحرّرت شيئاً من زمام العقل دخل قدرٌ من الحرية في وزن الشعر⁽²⁾، فما يحرص عليه إحسان هنا هو الانسجام والترابط بين الصورة والنغمة، بحيث تبدو النغمة طبيعية منسجمة مع سياق الصورة، لكنها -إن لم تكن كذلك- يسعى إلى تسويغها بناءً على حالة الشاعر النفسية التي يستخلصها من سائر شعره، ومن سيرة حياته.

على أن لإحسان عباس نظرة تدعو لمراعاة الاتساق بين نغمة الشعر وموضوعه، على الرّغم من إدراكه لعجز النقد عن تعليل ذلك الاتساق، وأنه في تفسير هذه الحقيقة إنما يكتفي بالتحويم الحسي الذوقي حولها، ومن قبيل ذلك تأمله في تجزئة البياتي لبحر الكامل، الذي يسمح بشئ من التتويج في طول النغمات وقصرها، يقول: "وأنا أحس -وربما شاركني غيري هذا الإحساس الصغير- أن

(1) ينظر: عباس، إحسان، تاريخ الأدب الأنديسي (عصر الطوائف والمرابطين)، ص 164، 171 .

(2) ينظر: بدوي، محمد مصطفى، كولردج، ص 98.

الكامل يجسّم نوعاً من الحركة والاندفاع والصخب الخفيف الذي لا يشبه تداول
الأنامل العشرة للأذن إلا شبهاً ضعيفاً، فهو ليس من الأبحر التي نسرع إلى التذمر
منها، ولكننا نحسُّ بشبه دوار خفيف إذا استمر في حركته⁽¹⁾.

من ذلك ما يصفه إحسان بـ (الحركة المنيمة) في شعر البياتي، لأنها تركز
على (واو العطف)، كقوله:

[من الكامل]

وضريح ميرابو وروبسيير والفكر المهان ...
والثلج والعتمات والمتسولون
وسعال طفلتنا المريضة والبواخر والزمن
وصليب ثورتنا القنيم ...

ويرى إحسان أن النغمة في هذه الدورة تملك القارئ، إذ يحس بطنين خفيف
لا يريد أن يكف، وهذا الطنين يكاد يصرف القارئ عن التعمق في دلالات
القصيدة، ويكاد يجذبه إلى الاسترخاء مأخوذاً بالنغمة وحدها⁽²⁾.

والناقد مهتمٌّ بانسياب نغمة القصيدة انسياباً هادئاً ملائماً لموضوعها، ولذا
فهو معجبٌ بمزية شعر فدوى طوقان في قرب موسيقاه من طبيعة النثر، فيما
أسماء الناقد (قصائدها المريحة)، ومن ذلك قولها في قصيدة (حياة):

[من المتقارب]

ويبدو خيال

(1) عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي: دراسة في (أباريق مهشمة، مصدر سابق)، م3، ص 413 .

(2) عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي: دراسة في (أباريق مهشمة، مصدر سابق)، ص 414 .

بغفو الليال

خيال أبي شق حجب الغيوب

بعينه ظل شعور كئيب

أراه فتهمي له أدمعي

ويحنو عليّ ويبكي معي

وأدعو تعال

رحيلك طال

بمن نستظل وأنت بعيد ؟

فهو يرتاح إلى الأبيات، إذ تمضي القصيدة كلها على هذا النحو الهادئ في ظاهره، بينما يشتد تيار الحزن تحت ألفاظها وصورها وفي نغمات موسيقاها التي تطول وتقتصر تبعاً لمدّ العاطفة وجزرها⁽¹⁾، وإحسان إنما يُعنى بالموسيقى لارتباطها بمعنى الألم والحزن في نفس الشاعرة، ولكونها نتاج تجربة صادقة عميقة تلقائية الانسياب من نفسية الشاعر إلى نفسية المتلقي، وإحسان قريب الإحساس بها لقربها من طبيعته الهادئة، التي تستريح للنغم الهادئ، وإن كان مُعبراً عن انفعال قوي، ولذا فقد أسمى قصائدها بـ (المريحة).

ومن متابعة إحسان عباس للتجديد في شعر الشاعر، نجده يشترط في التجديد أن يكون تلقائياً، وأن ينجم عن تجربة الشاعر الخاصة، وأن يملك الشاعر القدرة على جعل مظاهر التجديد مناسبة انسياباً طبيعياً، لا محض تقليد يتكلفه الشاعر تكلفاً، والموسيقى عنصر من عناصر بناء القصيدة، فإفرادها بالتجديد لا يحمل أيّ قيمة، إلا إذا قام إلى جوار تجديد بقية عناصر المبنى الشعري.

(1) ينظر: عباس، إحسان، لزيوتونة الملهمة (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأسية) م3، ص 522- 525 .

فالسباب في بواكيره كان "إذا اختار بحراً يتطلّب الجزالة أعياناً قبل نهاية البيت وأصبحت قوافيه وجملته المكملّة للمعنى مضحكة في مواقعها شاذة في صلتها بما قبلها"⁽¹⁾، ذلك أن موسيقى الشعر تتطلّب من الشاعر مستوى لغوياً معيناً، فقد تتطلّب منه الجزالة، وقد يكفيها أن تقترب من اللغة النثرية، والأوزان القصيرة الملتهبة تنفذ الشاعر الناشئ من اضطرابات كثيرة، كذلك كان شعر الشاعر السوداني جعفر حامد البشير في الأوزان المتناقلة يتناقل ويتعثر بالألفاظ والتعابير المقتسرة الثقيلة، بينما يسلم من اضطرابات كثيرة لو بنى شعره على الأوزان القصيرة الملتهبة⁽²⁾.

وفي ديوان (أساطير) -وهو من بدايات السباب في التجديد- يلاحظ اجتماع الشكلين: القديم والحديث فيه، فبعض قصائده تقع في دورات تتكون الدورة فيها من ثلاثة أبيات أو أربعة يحرص الشاعر على أن تتحد في قافيتها، وبعضها الآخر يعتمد مبدأ التفاوت في عدد التفعيلات، وكان على الرغم من اعتماده للشكل الجديد، قلماً يغفل عن القافية، ممّا أكسب قصائده الجديدة اتساقاً داخلياً في النغم، فهو يعوّض عدم التساوي في الأشطار بتنظيم مقصود، وهذا يعني أن ابتعاده عن الشكل القديم، ما زال يتم في تهيبٍ حذر³.

وليست كل قصائد البياتي في (أباريق مهشمة) من الشعر الحر، ففي الديوان قصائد اتخذت شكل الشعر الحرّ في الترتيب، بينما هي موحّدة في القافية شديدة الالتزام للنغمة، فهو التزامٌ وصلّ به إلى حدّ (الإحساس الدقيق)

(1) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، ص 27 .

(2) ينظر: عباس، إحسان، نهضة شعر في السودان، (ضمن بحوث ودراسات في الأدب والتاريخ)، م 2، ص 32.

(3) ينظر: عباس، إحسان، بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، ص 96 .

بها وبجرسها، لذا هي من مزايا شعر البياتي، وإهماله لها أو خروجه عليها
أدعى إلى إضعاف القصيدة⁽¹⁾.

ولا شك في أن المتلقي أقدر على تذوق شعر الشاعر، والإحساس بتجربته،
بما يهيئ الإيقاع المنظم من تناغم نفسي، ولا يعني الناقد هنا بالإيقاع القافية أو
الوزن الكامل، إنما يعني به النغمة في موسيقى القصيدة، وانسجامها مع بقية
عناصرها انسجاماً يكفل للقارئ الإحساس بها، ليظل رنينها في نفسه دائماً، وتظل
القصيدة ذات وجود حي مؤثر، فالإيقاع هو ما يضيف على القصيدة جواً من
الإحساس المتجدد بحيوية التجربة الشعرية، ويُفرّق إحسان بين القصيدة ذات
الإيقاع المنظم وبين (النثيرة) التي لا تملك إلا جمال الصورة حسب⁽²⁾.

فالنغمة الشعرية تزيد من انتباه القارئ ومن قدرته على الاستجابة
والتأثر، وتبعث فيه حالة على درجة كبيرة من الحيوية والانتباه وإرهاف الحس
مثلاً يرى كولردج⁽³⁾.

ويؤكد إحسان عباس الذي يتمثل القصيدة كياناً حياً نامياً متكامل التكوين
أن أجزاء هذا التكوين أو عناصره لا يغني أي منها عن الآخر، وإن كان لأي من
عناصر القصيدة مزية على البقية، ففي قدرة الشاعر على إجادة التعبير بها عما
يحس به، ويضرب مثلاً لذلك من شعر رشيد أيوب في الحنين إلى وطنه، فمعاني
القصيدة، وصورها، مبتذلة لا جدّة فيها غير أن اختلاف نغمتها هو ما جعلها شيئاً
محبوباً مقبولاً، ونغمتها لا تمتاز بشيء إلا في عذوبتها وطابعها الغنائي البسيط⁽⁴⁾.

(1) ينظر: عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي: دراسة في (لباريق مهشمة، مصدر سابق)، م3، ص418.

(2) ينظر: عباس، إحسان، حوار مع جهاد فاضل، (ضمن: حوارات إحسان عباس) ص 27، 28.

(3) ينظر: بدوي، محمد مصطفى، كولردج، ص 101.

(4) ينظر: عباس، إحسان، نجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 124، 125.

وللشاعر مطلق الحرية في التجديد اللغوي التلقائي الذي يكفل للقارئ الإحساس به وتمثله، ومن ذلك تنويع الأوزان في الموشحات الأندلسية، فهي ذات تفعيلات متناسقة، سواء استعمل الوشاح عدداً واحداً من التفعيلات أو أعداداً متباينة المقدار، يقول: "قلو أن نظاماً ذهب يستخرج عشرات الأوزان ذات الإيقاع المتفاوت من أوزان الخليل أو يمزج بين تفعيلة وتفعيلة من وزنين مختلفين لما صحّ لنا أن نقول له إنك خرجت على الوزن العربي، لأنه ليس للوزن العربي بابٌ مقفل يحول دون استخراج ما يريده الشاعر من أوزان إذا جرى في الاستخراج على قاعدة سليمة"¹، فالوزن الجديد -إذ ذاك- خارجٌ عن المألوف حسب، فإذا جرت عليه العادة أصبح مألوفاً سائغاً.

وبإمكاننا -في رأيه- التأصيل لحركات التجديد، وكلُّ ما يتطلبه ذلك التأصيل عقلية منظمة مبدعة تسنُّ نظاماً جديداً لذلك الخلق الشعري، أو -على حدّ تعبيره- تحتاج (خليلاً) آخر ليمنحها أسماءها²، فالشعر الحديث -فيما يرى عز الدين إسماعيل- "لم يُلغِ الوزن ولا القافية، لكنه أباح لنفسه -وهذا حقٌّ لا مماراة فيه- أن يدخل تعديلاً جوهرياً عليهما لكي يُحقّق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه ما لم يكن الإطار القديم يُسعف على تحقيقه"⁽³⁾ ومن ذلك في الشعر الأندلسي أيضاً: فن الزجل، ودواوين الشعراء الزجّالين التي لم تَحْظَ بقراءة صحيحة مُنْصِفة، فقراءة المستشرق الإسباني (غرسية غومس) لديوان ابن قزمان خاضعٌ لفكرة صارمة تؤمن أن أوزان الزجل إسبانية، فقراءته تُشير إلى تحكُّم عامد للتَّمشِّي مع نظريته، ويرى إحسان أن التشابه بين أوزان الزجل الأندلسي وأوزان الشعر

(1) عباس، إحسان، تاريخ الأندلس عصر الطوائف والمرابطين، ص 181، 182 .

(2) ينظر: نفسه، ص 181.

(3) إسماعيل، عز الدين، (1963) الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، القاهرة، دار الفكر العربي، ص 65.

الإسباني تشابة عارض ناجم عن اعتماد الزجّال على "النّبر accent أكثر من اعتماده على مقياس الحركة والسكون في التفعيلة وهذا الاعتماد على النّبر يُقَرِّب بعض الأوزان العاميّة في لهجات المشرق والمغرب على السواء -حديثاً كانت أو قديمة- من بعض أوزان الشعر والأغاني في اللغات الأجنبية عموماً"⁽¹⁾.

والنّبر هو ما تحدّث عنه عز الدين إسماعيل تحت مُسمّى (الإيقاع النغمي الداخلي للكلمات)، فرأى أن الوزن العربي القديم إنما قام على الحركات والسكنات، دون الالتفات إلى الصّفات الخاصّة التي تُميّز الحركات، أي إلى أصوات الحروف ووقّعها بما فيها من قوّة أو لين، ومن طول أو قصر، ومن همس أو جهر⁽²⁾.

إلا أنّ ما يقف إحسان عباس ضده هو التكلّف والتصنع في افتعال الجديد، من ذلك تجربة الشريف الطليق في قصيدته (الشينية)، فالفافية التي اختارها الشاعر تحدّد طبيعة كلّ بيت قبل أن يهَمَّ بصياغته، مثل قوله:

[من الرمل]

| | |
|--------------------------------------|-------------------------------------|
| جَمَشْتُ أَلْحَاطُ عَيْنِي حَدَّهُ | مَثَلُما بِاللَحْظِ قَلْبِي جَمَشَا |
| نَقَشْتُ عَيْنِي عَلَيْهِ أَسْطَرّاً | أَعْرَبْتُ عَمَّا بِقَلْبِي نَقَشَا |

وإحسان يرى أنه لولا التأسيس على لفظتي (جمشت) و(نقشت) لما كان للبيتين وجود⁽³⁾، فهو يشترط أن يكون نغم الشاعر تعبيراً عن انفعاله التلقائي الذي يخرج عن نطاق (الوعي) المُعدّ والمصنوع.

(1) عباس، إحسان، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، ص 204، 205.

(2) ينظر: إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص 52، 53.

(3) ينظر: عباس، إحسان، تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، ص 211.

2. حياة الكيان الشعري:

ومما يكفل للكيان الشعري حياته أن يكون نابعاً من: مشاعر المبدع التي تكشف عنها التجربة، وللوقوف على إحساسات الشاعر وعواطفه وانفعالاته لا بُدَّ من تَتَبُّع التجربة الشعرية، وهذا النهج يتألف من تضافر عددٍ من المناهج، هي: المنهج التكويني، والقراءة النفسية على وجهٍ من الوجوه، والمنهج الواقعي بشكلٍ أساسي.

فالمنهج التكويني هو المَعْنِيُّ بالبحث عن منابع القصيدة في سيرة الشاعر، وعلى هذا يكون "النَّبْشُ في سيرة الشاعر دليلاً يُوجِّهُ القراءة من جهة، ويتقدَّم على التحليل النَّصِّي من جهةٍ أخرى"⁽¹⁾، وقد سبقَ عَرَضَ نماذج هذا المنهج في سياق تَتَبُّع هذه الدِّراسة لمنهج إحسان عباس في قراءته للشعر القديم، ودراسته للسياب في حياته وشعره.

وإحسان -في سياق تَتَبُّعِه لتكوين الشاعر النفسي والفني- يعترض على مبدأ تَعَقُّب السَّرَقَات الشعرية عند نَقَاد العرب القدماء، فابن وكيع يُسْرِف في إظهار محصوله من الحفظ لدى الكشف عن سرقات المتنبي، ويتساءل إحسان عن جدوى بحثنا من أين جاء المتنبي بقوله:

[من الخفيف]

لا افتخاراً إلا لمن لا يُضامُ مدرك أو محاربٌ لا ينامُ

مُعَلِّقاً بقوله: "ونحن نرى أن هذا تعبيرٌ عن مذهبٍ في الحياة، مستقرٌّ في نفسه شاغلٌ لِلْبَّه فهو يملك عليه وجدانه، ذلك أننا إذا ذهبنا نبحث عن مصدر هذا المعنى فكأننا نقول إن نفس الشاعر لا تصلح أن تكون منبعه الطبيعي، وكأننا نحرم تجربته من أن تتجسَّد طواعيةً واختياراً في لونٍ من ألوان التعبير دون إلمامٍ

(1) خليل، إبراهيم، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 203.

بما قاله الآخرون⁽¹⁾، ويرى الناقد أن جهد الباحث في السرقات الأدبية يقتصر على البيت والبيتين، أي على جزئيات بأعيانها مع نزع المعنى من سياق القصيدة، وهذا صرف للنقد عن تصوّر الوحدة في العمل الشعري المتكامل⁽²⁾.

والناقد يستمدّ من المنهج النفسي بعض خصائصه، ولا يتشبّث به مذهباً، فهو لا يميل إلى دراسة الاتجاهات الشعرية بتصنيفها حسب العوامل الاجتماعية والعقائدية التي أفرزتها أو أثرت فيها⁽³⁾، فضلاً عن أن يميل في دراستها إلى منهج مُحدّد، يفرض عليه وجهةً معيّنة في تناول النصّ قبل قراءته، فالنصّ الشعري هو ما يفرض على الناقد منهجه في قراءته، وتختلف المناهج وقد تتداخل، بحسب ما يملّي النصّ الشعري على قارئه.

ومن خلال الدراسة النفسية للعمل الشعري، توصّل الناقد إلى استقراء تطورات نفسية الشاعر، وقدرة العمل الشعري على التأثير في الآخرين وإيصال تجربة الشاعر للمتلقّي، فالمنهج النفسي هو الذي يتكفّل بالبحث حول دلالة العمل الأدبي على نفسية صاحبه، وييسّر للناقد ملاحظة هذه الدلالة واستنتاجها، وملاحظة كيف يتأثر الآخرون بالعمل الأدبي عند مطالعته؟ وما العلاقة بين الصورة اللفظية التي يبدو فيها وبين تجارب الآخرين الشعورية ورواسبهم غير الشعورية؟ وكم من هذا التأثير منشؤه العمل الأدبي ذاته، وكم منه منشؤه من نوات الآخرين واستعدادهم⁽⁴⁾.

(1) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 294.

(2) ينظر: نفسه، ص 294، 295.

(3) ينظر: عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 60.

(4) ينظر: قطب، سيد، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 185.

أما المنهج الواقعي — في دراسة إحسان عباس لتجربة الشاعر — فهو اتجاه كبير يتسع ومن الخير أن يُدرس في تفرعاته المختلفة⁽¹⁾، وواقعية التجربة — كما يدركها إحسان — تشير إلى صدق تمثّل الشاعر لتجربته، أي صدق نقله لها، وإن كانت متخيلة⁽²⁾، وتمثّل الشاعر لتجربته يتجلّى في تمثيله لها على المستوى الفني (الصدق الفني) القادر على التأثير في المتلقي، وهذا الاتجاه هو ما يسميه بـ (الواقعية الإيجابية البانية)⁽³⁾، وإذ ذاك يصبح الشاعر بمثابة القائد الذي يبني وعي قرائه، وهنا يبدو إلحاح الناقد على التنبّث بواقعية تجربة الشاعر الفعلية.

ويُبدى إحسان اهتماماً، مصدره الإعجاب، بذلك التلاحم بين الإنسان والكلمات، "تلاحماً تضيع فيه الحدود بين الصوت والمعنى والمُلقى نفسه، ويغدو كل ذلك نبضاً أو جيشاناً من الموع، أو حشرجات مختنقة في قبضة الكأبة والموت"⁽⁴⁾.

وهذا التلاحم هو ما تفرضه العلاقات الضرورية بين الشعر والحياة فتجارب الحياة تشكل عوامل تتفاعل وتتداخل وتؤثر في نفسية الشاعر وفي شخصيته، ومهمة الناقد هي الكشف عن هذه العلاقة وعن مداها لا بطرح الأسئلة على الشاعر، بل باستطاق بيانه الشعري، وهي مهمة قد تبدو سهلة في الظاهر، ولكنها ليست كذلك في الحقيقة⁽⁵⁾، فعلى الناقد تتبّع تجارب الشاعر الحياتية بما يحيط بها من أبعاد تاريخية واجتماعية، وملاحظة انعكاس هذه التجارب في نفسية الشاعر، ومدى تأثير هذه العوامل (التجارب الحياتية الواقعية والنفسية) في الفن الشعري، بما يجعل الناقد يتلمّس صدق تعبير الشاعر، وتلقائية، وبُعده عن الافتعال والتكلف،

(1) هذا ما مارسه إحسان في دراسته لاتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 60 .

(2) ينظر: عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 200 .

(3) ينظر: عباس، إحسان، مكسيم جوركي الناقد، (ضمن: أواق مبعثرة، مصدر سابق)، ص 19 .

(4) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، ص 33 .

(5) ينظر: عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 52 .

كما أن هذا الصدق هو ما يهيئ الناقد لِمَثَلِ تجربة الشاعر، ومشاركته وجدانياً، بما يؤهله لتبرير اضطراب صور الشاعر، وقلق تعبيراته بعض الشيء، وكيف أنها تصدر عن نفسية الشاعر وتجربته الخاصة.

ففي شعر كُنْثَر عَزَّة يلمح الناقد انعكاس التجربة الواقعية على شعره، فعلى الرغم من الاتصال بين كُنْثَر وبين جميل بثينة، إلا أن أثر جميل في حياته لم يكن ليبلغ ما بلغ، لولا تعرّضه للتجربة التي عاناها أستاذاه أيضاً فوقع في حبّ عَزَّة⁽¹⁾.

فإحسان عباس لا يقتصر على الأثر الفني وحده بل يتعدّاه إلى تجربة الشاعر الحياتية، ومن ذلك أن دراسته للسياب كانت دراسة في (حياته وشعره) وليس على طريقة العقاد التي تناول فيها حياة ابن الرومي من شعره، لأن الناقد لاحظ أن الفن الشعري عند السياب مستمد من تجربته الواقعية، وإحسان يعتمد في ذلك (المحمول النفسي الذي تمثله القصيدة)، ويحسّ بأن تجربة السياب في (حفار القبور) مستمدة من تجربة الشاعر الواقعية — الفتى البائس الذي لا يكاد يجد قدراً من المال في جيبه حتى يسرع ليطفئ ظمأه إلى الخمر والمرأة، فهو يتشقى بالانحاء على هذه التجربة... فالقصيدة جاءت تنفيساً وزحزحة للخناق الذي يشد على عنق الشاعر⁽²⁾، وحين كَبَّرَ إحساسُ الشاعر بوطنه إثر تجربة غربة مريرة، كبرت صورة العراق في شعره⁽³⁾، ففن الشاعر يشير إلى نفسية صاحبه كما يتواعم مع وقائع حياته.

وحتى مع كون الناقد مهتماً بالبعد الواقعي التاريخي في مسيرة الشاعر، إلا أنه لا يقيمه بمعزل عن شعره، وهو يحاكم صحة الأخبار التاريخية بالاستناد إلى شعر الشاعر، من ذلك ما ورد في أغاني أبي الفرج الاصفهاني من نبأ أول تعلق كثير

(1) عباس، إحسان، بحث في حياة كثير عزة وشعره، (ضمن: محولات في النقد والدراسات الانبية)، م3، ص77.

(2) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 122 .

(3) ينظر: نفسه، ص 160 .

بعزة، وتلك الرواية " ليس ثمة ما يوهن من قيمتها التاريخية، ولكن مزيداً من المناقشة قد تضعها تحت أضواء كاشفة، وموطن الضعف فيها ليس في مقدار واقعتها بل في الصلة بين الخبر والشعر"⁽¹⁾، فكثير يقول مما يُنسب إلى بداية تعلّقه بها:

[من الطويل]

لقد هَجَرْتُ سَعْدَى وطال صدودها وعاودَ عيني دمعُها وسُهوُها
وإحسان يرى أنّ من الصعب أن يفتح الشاعر غزله في امرأة مال قلبه
إليها أول مرة، بقوله: لقد هَجَرْتُ وطال صدودها، حتى وإن كان ذلك من قبيل
المحاكاة لشعراء آخرين، والنسج على منوالهم⁽²⁾.

وإذا كان الناقد معنيّاً بصدق الروايات خلال تتبّعه مناسبات شعر الشاعر،
فإنّ عنايته الأكبر تتجلى في ملاحظة صلة تلك الروايات بشعر الشاعر نفسه،
وعلى هذا الأساس يحكم على الروايات بأنها صحيحة أقرب إلى المعقول، أو
أسطورية أقرب إلى الوهم⁽³⁾.

ويهتم الناقد بدراسة محيط الشاعر وبيئته مكانياً وزمانياً، ولذا مهّد لدراسته
للشعر العربي في المهجر بعرض أحوال (لبنان في القرن التاسع عشر)، ويرى أنّ
هذا ممّ ميّز تجربة شعراء المهجر بسمّة من الصدق، فجاء شعرهم مؤثراً جميلاً،
وإحسان مؤمن أنّ الشاعر الرومانسي "قد يُنمّي في نفسه الشعور بالحاجة إلى الغاب
والطفولة تنمية خيالية، أمّا المهجريّون فلم يكونوا بحاجة إلى تغذية مشاعرهم بروافد
من الخيال لأنهم يُجسّدون ما أدّته من حقيقة واقعهم"⁽⁴⁾، ويرى جورج سانتيانا في

(1) مقدمة ديوان كثير عزة، جمعه وشرحه: إحسان عباس، ص 14 .

(2) ينظر: نفسه، والصفحة نفسها.

(3) ينظر: نفسه، ص 15، 44.

(4) عباس، إحسان، نجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 118.

فلسفة الإحساس بالجمال أن الناقد حينما يُطالب الفنان بالصدق، أو مشكلة الواقع، فلأن الصدق عامل كبير من عوامل التأثير بالفن والإحساس به⁽¹⁾.

وشخصية الناقد إحسان - وإن كانت قريبة إلى الحس الرومانسي - فهي أكثر ميلاً للاعتدال المنطقي الواقعي، ولذا أثر أسلوب أبي ماضي، لبُعده عن الرومانسية العلية سريعة التخاذل، ويتحدث إحسان عن نفسه مُقترِباً أكثر من نبذ المغالاة في الروحانية قائلاً: "خاصة بعد نكبة فلسطين، التي جعلتني شديد التعلق بالواقعية كارهاً للمثاليات بل منكرأ لها"⁽²⁾، ومثلما يرى شكري عياد فالواقعية - في ذلك الزمان - لم تكن بدعةً أعجبت بها مجموعة صغيرة من الشبان، بل هي تعبير حقيقي عن لحظة اجتماعية معيَّنة، أفرزتها بشكل طبيعي⁽³⁾.

والباحث يلحظ تعلق إحسان عباس بالواقعية في شعر المقاومة الفلسطينية على وجهٍ مخصوص، لأنه ميَّالٌ إلى الخروج بموضوع نكبة فلسطين من حدود الروحانيات والبكاء السلبي، إلى تبنّي المقاومة الفعلية مبدأً ومنهج حياة.

وفي قصيدة توفيق زياد الشهيرة:

أناديكم

أشدُّ على أياديكم

وأبوس الأرض تحت نعالكم

وأقول أفديكم

(1) ينظر: سانتينا، جورج، الإحساس بالجمال، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، القاهرة، دار الأنجلو المصرية، ص 48.

(2) عباس، إحسان، أحمد أمين طريقته في الكتابة والتأليف، (ضمن: بحوث ودراسات في الأدب والتاريخ)، م 2، ص 152.

(3) ينظر: عياد، شكري، (1993) المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، الكويت، المجلس الوطني للثقافة، سلسلة عالم المعرفة، ص 134.

وأهديكم ضياء عيني
ودفء القلب أعطيكم
فمأساتي التي أحيا
نصبي من مأساكم

يُحسُّ الناقد أن الرومانسية -عند الشاعر- "لم تَعُدْ (مرضاً) فردياً، وإنما أصبحت قوةً عجيبة في قدرتها على الرِّبْط بين الحزن والصلابة، بين الانتظار والاستمرار في النضال، وهي رغم الاستغراق الشديد في بحر الأسى، ترى بوعي شديد أن هذا الأسى يجب ألا يقف حائلاً دون الصمود الدائم"⁽¹⁾.

وفي قراءة إحسان عباس لقصيدة (عاشق من فلسطين) لمحمود درويش يؤكد أن النفس الرومانسي لم يستعبد الشاعر، وإنما سخره لينقل أنقى مشاعر المناضل في حومة المجموع، فغدا شعره حلقة الوصل بين الشاعر والجماعة، وفي هذا اللون "يظل كل سؤال عن الطريقة الشعرية والبناء الفني، شيئاً تالياً لعمق التجربة، ها هنا معادلة صعبة: نتسلط فيها العفوية، ويتدفق فيها المدُّ العاطفي بحيث يكسر كل الحواجز، ويطغى على كل ما حوله"⁽²⁾.

وإحسان مدرك أنه في شعر المقاومة الفلسطينية يخرج عن الحكم الموضوعي المتجرد، وهو إنما يقرأ فيه صدق المعاناة والمشاعر الصادقة الناجمة عن ألم حقيقي، علاوة على أنه يتوقع اختلاف النقاد في الحكم على المستوى التعبيري لهذا الشعر، ولكنه مؤمن بإجماعهم على صدق المشاعر فيه، وبُعده عن الافتعال والتكلف⁽³⁾.

(1) عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 54.

(2) نفسه، ص 56.

(3) ينظر: عباس، إحسان، قيم جديدة في الألب للعربي الحديث، (ضمن: حوارات إحسان عباس)، ص 19، 20.

وهذا الأثر الذي يلمحه الناقد في دلالة شعر الشاعر على معاناته الواقعية، هو ما قاده إلى دراسة أثر الفتنة البربرية في شعر بعض شعراء الأندلس، من بينهم ابن درّاج الذي حولته الفتنة إلى مُتَسَكِّعٍ على الأبواب هاربٍ من أشباح الجوع، وابن شهيد الذي أصيب بما عبّر عنه إحسان بـ (تَوَقُّفُ النمو) فعكف على لذاث الحياة لينسى ما أحدثته الفتنة، أمّا ابن حزم فانتفض يجري لاهثاً ليدرك النجاة بعد أن أدرك أنه ضيّع شطراً من عمره في طلب الدنيا.

ويُعلّق إحسان بأن هذا التلاحم بين وقائع حياة هؤلاء الشعراء وشعرهم، هو ما وَجَّهَ دراسته إلى البحث في نفسياتهم واضطراباتهما، يقول في هذا: "وهكذا فإن تبين أثر الفتنة يُعَدُّ دراسةً لنفسيّات هؤلاء الناس أكثر ممّا هو دراسةٌ لأشعارهم، فإن نقطة التحول في حياة الفرد تستطيع أن ترسم حدود ما قبلها وما بعدها، لأنها ذات إشعاعات على ما كان وما سيكون"⁽¹⁾، فالناقد يولي اهتمامه هنا لوضعهم الحيّاتي الواقعي الذي عاشوه، ويرقب تغيّر نفسيّاتهم فيه، وما يعنيه وضعهم الإنساني فيه أكثر من فنّهم الشعري، ولذا عبّر عن بحثه بقوله إنه دراسة لنفسيّات هؤلاء الناس ولم يقل الشعراء، واهتمّ بالتوصّل إلى (نقطة التحول) في تجربتهم الإنسانية، لأنه لاحظ أثرها في شعرهم.

والناقد يستبطن عمق تجربة ابن درّاج، حتى يصل إلى أعماق نفسيّته، كأنما يتملّ تجربته، وكأن أسلوبه في وصف معاناة الشاعر تعبيريّ عن معاناته هو، ولنصنّغ إلى قوله: "وقد سخرت الأيام سخرية غير رفيقة بابن درّاج، فقد بدأ مذهبه الشعري بالالتكاء على تصوير فراقه لزوجته وأطفاله، وتعلّقهم به، ورقته عليهم في حال الفراق المتخيّل، ثم انتهى إلى التحدّث عن هؤلاء الأطفال -أو الأبناء- حديثاً مستمداً من الواقع لا من الخيال، وأضرعته النكبة من أجلهم في

(1) عباس، إحسان، تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، ص 213.

الواقع لا في الخيال أيضاً. كان غير راضٍ بالنعمة دون رضى، فأصبح يرضى بالرزق من أيّ كفّ جاءه، وتلك حال من الانهيار النفسي الذي تلمح بنوره في المرحلة الأولى ولكنه لم يكن ليتحقّق سريعاً لولا اجتماع النكبة والشيخوخة معاً⁽¹⁾، وهذا الشعر -لقوة مشاعره، وصدق تجربة الإنسان فيه قبل تجربة الشاعر- هو ما أحلّه محلاً قريباً من نفس الناقد، وجعله يتغاضى عن كثيرٍ من الأحكام الشعرية الشكلية.

وشعر الشاعر هو ما يفرض على المتلقّي تمثّله وتمثّل الحياة في رحابه، أو محاكمته بموضوعية وعقلانية، ومن الواضح لإحسان عباس أنه ليس لكلّ شعرٍ دلالة على حياة الشاعر، فقد ينشأ فنّه الشعري على محض التقليد دون أن ينبع من تجربته الخاصة، من ذلك ما وردّ في أزجال ابن قزّمان من المقدمات المجونية، وإن كان إحسان لا ينفي عن الشاعر صلّته بالمُجون، فهو يرى أن مثل هذه المقدمات المجونية كانت تُعجب ممدوحى ابن قزّمان، ولذا فمن قبيل الإسراف أن يُطبّق شعر الشاعر على حياته الواقعية أحياناً⁽²⁾.

وفخر ابن قزّمان ممّا حقّقه في ميدان الزّجل "يؤيّد أنه صاحب طريقة فنية حاول فيها التفرّد بأكثر ممّا يؤيّد أن حياته الواقعية كانت -فعلاً- سلسلة من التّماجن"⁽³⁾، فتجربة ابن قزّمان ليست أكثر من تجربة شكلية خالصة، لا تتعدّى القول إلى العمل، ولا تتطلّب من الناقد مشاركة شعورية أو عمقاً وجدانياً.

ومثل ذلك أيضاً محاولات الرّصافي البلنسي في الموضوعات الوصفية لتوليد المعاني الجديدة وإبراز الصور المبتكرة، فهي معرضٌ لإجادة النقل

(1) عباس، إحسان، تاريخ الأدب الأتلسي عصر سيادة قرطبة، ص 232.

(2) ينظر: عباس، إحسان، تاريخ الأدب الأتلسي عصر الطوائف والمرابطين، ص 219.

(3) ينظر: عباس، إحسان، تاريخ الأدب الأتلسي عصر الطوائف والمرابطين، ص 220.

والتصوير والتعليل، وليس وصفه لغلام الحائك والنجار والحريري دليلاً على ميله للغلمان، وإنما هي استجابة لتحدي من يطلبون ذلك، فوصفه لهم ليس مقصوداً لذاته، وإنما استجابة لتقليد فني يركز على التصوير والتخييل⁽¹⁾، ومن الشعراء من لا تعدو تجربتهم نطاق (التجربة الكلامية)، وفي هذا يشير إحسان إلى ابن عبد ربه الذي غلب الجفاء على شعره وإن جاء رقيقاً في الظاهر، لأن التيار العاطفي في شعره مفقود، أو مختق، حتى في أشد الحالات التي يمكن أن تنور فيها عاطفة، كموت أبنائه⁽²⁾.

ويعلق الناقد -عقب عرضه لمسيرة ابن عبد ربه الشعرية التي بدأها في شبابه بالشعر الغزلي، ثم نقضها في شيخوخته بأشعار في الزهد والتذكير بالموت أسماها (المُمَحَّصات)، يقول إحسان في ذلك: "إذا عرفنا أنه عارض كل قطعة قالها في صباه بقطعة من الممحصات، وجدنا كيف أنه ضاعف كمية شعره في المرحلتين، فهما مرحلتان تمثلان نزعتين طبيعيتين، ولكني لا أرى فرقاً بينهما من وجهة النظر الفنية، لأن ابن عبد ربه لم ينتشل نفسه في المرحلة الثانية من ذنوب وآثام أقضت مضجعه في المرحلة الأولى، أعني أن تجربته في الحالتين كانت تجربة كلامية، وكانت صورتها هذا الفيض الكثير من النظم، ونقرأ شعره في الزهد ونم الحياة فلا نجد إحساساً حقيقياً بمعنى الخوف، ولا تشف إلا قطع قليلة عن الصدق العاطفي في هذه الناحية"⁽³⁾، فالناقد يضم شعر ابن عبد ربه إلى باب النظم الكلامي المعني بالناحية الشكلية، دون أن يصل إلى أعماق التجربة الشعرية القائمة على الإحساس الحقيقي الصادق.

(1) ينظر: عباس، إحسان، مقامة ديوان الرصافي البنسي، ص 24.

(2) ينظر: عباس، إحسان، تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، ص 176.

(3) ينظر: عباس، إحسان، تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، ص 177.

وإحسان عباس لا يُسرف في تتبُّع العاطفة الشعرية وحدها، فالمشاعر في الشعر تتحد مع بقية العناصر الفنية، ومن الخطأ التلذُّذ باستثارة العاطفة القويَّة وحدها دون النظر إلى البناء الفني للقصيدة، وفي هذا يرى الناقد أننا "تحبُّ كثيراً من الشعر الحديث، لا لخصائصه الفنية أو موضوعه، بل لامتلائه بالعاطفة الجيَّاشة العاتية! وربما كنا معذورين في هذا لأننا درجنا على قراءة شعرٍ مقيدٍ في عواطفه، ولكن لا بدَّ أن نكبح هذا الانفعال الكاذب، الذي يثيره فينا تلاطم العواطف، في شعر مهلهل ضعيف، غير مُستوفٍ شيئاً من التعبير الفني"⁽¹⁾.

والناقد يحاكم قصيدة الشابي (أيتها الحالمة بين العواصف) بطريقة نقد الصورة، ويعترض على كثيرٍ من صور الشاعر لأنها لا تخدم الفكرة الأساسية للقصيدة (فكرة القداسة البعيدة):

[أمن الخفيف]

أنت كالزهرة الجميلة في الغاب ولكن ما بين شوكٍ ودودٍ

...

والسعيد السعيد من عاش كالليل غريباً في أهل هذا الوجود
فهو يتساءل عن رمز الليل عند الشاعر، ويرى أنه لا بدَّ أنه يرمز إلى الوحشة والافتراق، ولكنه لا يرمز إلى البعد والقداسة البعيدة، وهنا يقع الشاعر فيما يشبه الاضطراب⁽²⁾، وأظن أن الناقد هنا يختار مُتعمداً أن ينفصل عن مشاعر الشابي، فصورة الليل -في الفكر الرومانسي خاصة- تحمل معنى القداسة والطهر، لأنها تبتعد عن دنيا الناس المقلقة بمعاني الغدر والخديعة والخيانة، فالليل سرٌّ طالما لجأ

(1) عباس، إحسان، فن الشعر، ص 207.

(2) عباس، إحسان، فن الشعر، ص 207 - 210.

الشعراء إليه لأنه -على الأقل- يُغلف بالظلام مساوئ دنيا الناس، وفي هذا يقول الشاعر سيد قطب:

[مجزوء الخفيف]

إلى الظلام الأميين تحذري يا سفياني
وجانبي كل نـورٍ النور يؤذي جفوني
.....

إلى الظلام الأميين إلى ملاذ السكون
طال التيقظ حنتي أعشى السهاد عيوني
إلى المسارب فامضني لأنزوي عن شجوني
وعن رجائي ويأسني وكل ما يعنيني
الانزواء مريح فأوغلي يا سفياني⁽¹⁾

وإنما أحسُّ بأن الناقد أثر الانفصال عن مشاعر الشبابي في قصيدته تلك لما تحمله من طابع سلبي، "لهذا الشعور العدائي الذي يعلنه الشاعر على الإنسان، ولهذه الرومانطيقية السلبية التي لا ترى في الناس إلا الشوك والفساد، وتحبُّ أن تُحسَّ بذاتيتها منفردة منعزلة عنهم"،⁽²⁾ فأحسان يُقاوم هذه المشاعر السلبية، لأنه مؤمنٌ بدور الشاعر القيادي المسيطر على عقول الشبان، ويطمح إلى أن تُجاوز رسالته حدود الشكوى إلى الإصلاح والتغيير.

والشعرُ كفيلٌ -مثلما يرى كينس- بأن يصل إلى القارئ، فيفجّر في نفسه من الأحاسيس المشابهة ما يجعله يحسُّ بأنه في حالةٍ من التعالي الفكري والنفسي، وكأن هذا الشعر قد فاض عن فكره هو، ومن نفسه هو، فالشعر عملية توصيل إلى

(1) قطب، سيد، (1992) ديوان سيد قطب، جمعه: عبد الباقي محمد حسين، ط2، المنصورة، دار الوفاء، ص142.

(2) عباس، إحسان، فن الشعر، ص 208.

جانب كونه عملية تعبير⁽¹⁾، وأسلوب إحسان النقدي في مزج مشاعر المبدع العاطفية بكثير من الواقعية كان الأسلوب الغالب في الخمسينات والستينات على ما يسميه شكري عياد بـ (النقد الجاد)⁽²⁾.

والناقد يُوَفَّق بين نزعته إلى مطالبة الشاعر بالصدق الواقعي، وما يُملّيه واقع الشعر العربي -على مرّ الزمان- من تشبُّث بالصدق الفني، ويرى أن ما يتطلّبه من الشاعر هو الصدق التلقائي في (تجربته الشعرية) "المستمدّة من الواقع، والتي يمكن أن يرفدها الخيال والزاد الثقافي"⁽³⁾، فالشعر تعبيرٌ عن العالم الداخلي للشاعر، أو للعالم الخارجي كما ينعكس في نفسه، وذلك بعد أن تنظمه قوة الخيال الخالق عنده تنظيماً فنياً⁽⁴⁾، وتجربة الشاعر الشعرية هي الأساس الذي يسعى إحسان لفحصه، والحكم عليه، والإحساس به.

3. نموّ الكيان الشعري:

ومما يضمن للكيان الشعري حياته انسجامه، وائتلاف عناصره، وهو ما يُؤدّي بالتجربة الشعرية لأن تجي خلقاً سوياً تلقائياً، ويُستشَف ذلك من ملاحظات الناقد إحسان حول وحدة القصيدة ونموّها العضوي.

لم يكن إحسان عباس -في عَرَضه لمفهوم النُّمُو العضوي للقصيدة العربية- شغوفاً بأدبّات وجودها في الشعر القديم والحديث ضِدَّ مَنْ أنكرَ ذلك كما يؤكّد محمد زكي العشماوي⁽⁵⁾، بل إنّ ما سعى إليه هو جلاء معنى (النُّمُو العضوي في

(1) ينظر: الربيعي، محمود، (1998) في نقد الشعر، القاهرة، دار غريب، ص 96.

(2) ينظر: عياد، شكري، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص 38.

(3) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 578.

(4) ينظر: الربيعي، محمود، في نقد الشعر، ص 92.

(5) ينظر: العشماوي، محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 196.

القصيدية) كما تصوّره الرومانسيون، ويُعقَّب على عرضه لمفهومهم بقوله: "ولن تجد هذا النوع من النمو في كثير من الشعر لأن الكثرة الغالبة تُمَثِّل في الشعر العربي، الثبات، أو التقلُّب من حالٍ إلى حالٍ مع التزام الثبات قاعدةً فيها... ولكننا في سبيل توضيح فكرة النمو -بطريقة إيجابية حيوية- سنختار قصيدتين إحداهما للشابّي والأخرى للمتنبّي"⁽¹⁾، ويختتم تطبيقه لهذا المفهوم بقوله: "لقد تحدّثنا عن النمو العضوي كما يفهمه الرومانطيقيون"⁽²⁾، فهو لا ينفي وجود الوحدة العضوية في الشعر العربي كلّهُ، ولكنّه -فيما يبدو لي- لا يميل إلى تبني هذا المصطلح الغربي لأنه -وإن وُجدَ لِمأما- فهو قليلٌ في الشعر العربي القديم عامّة.

ومن الأمثلة التي يتحقّق فيها النمو العضوي بعض قصائد أبي ماضي الذي تحوّل بالقصيدية من كونها هيكلًا صناعيًا مُجرّدًا إلى قوّة عضويّة نامية، "صحيح أن هذه الوحدة كثيراً ما تبدو رومانطيقية في مادّتها وفلسفتها، ولكنها على أيّ حال خطوة جديدة في الشعر العربي، جديدة لا لأنها معدومة النظير قبل أبي ماضي، ولكن لأنّ الشاعر اعترف بها قاعدةً للشعر، فأصبحت أجزاء قصيدته تابعة لجذعها الكبير، الذي يتّجه اتّجاهاً طبيعياً في نموّه، ولم تعد القصيدة أجزاءً مؤلّفة على نحو من/ الترتيب والنظام"⁽³⁾. ومقياس (الوحدة العضوية) Organic unity مستخرج من الشعر الأجنبي القائم على حدّث قصصيّ أو درامي، ولما جلب نقادنا هذا المقياس لطبقوه على شعرنا العربي لم يجدوا سوى الشعر الغنائي، فأخفق معظمهم حين حاول تطبيقه، وتعدّدت مسمّيات المصطلح الواحد: الوحدة الفنية، المعنوية،

(1) عباس، إحسان، فن الشعر، ص 210، 211.

(2) نفسه، ص 218.

(3) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 145، 146.

العضوية... إلخ⁽¹⁾، وأرى أن تعدّد مسمّيات المصطلح إنما تنبع من طبيعة التجربة الشعرية التي يتناولها الناقد بالنقد، فعناصر التجربة الشعرية عديدة: المعنى، الانفعال، الموسيقى، الجمال، فإلى أيّ منها مال الشاعر جاءت تسميتها، فالوحدة الموضوعية تُعزى للمعنى، والشعورية للانفعال، والفنية للجمال والموسيقى، على أن الوحدة قد تنشأ أيضاً من التنوّع عن طريق الانسجام والتناسب.

ومفهوم إحسان عباس للوحدة نابع من فهمه للتجربة الشعرية، ويقترّب من مفهوم مصطفى السحرّي وسيّد قطب للتجربة الشعرية بكامل عناصرها. وإن كان أيّ من النقاد الثلاثة لا يُطلق مسمّى (وحدة التجربة الشعرية)، فإنني أرى أنه الأوّل. يقول السحرّي في ختام حديثه عن الوحدة: "ويمكن القول بعامّة، أن تجربة القصيدة إذا تواءمت مع الصياغة أثمرت لنا وحدة موفّقة، أي أن العبرة في نقل التجربة الشعرية، فإذا غمضت التجربة الشعرية أو قنّعت بقناع كثيف تداعت الوحدة"⁽²⁾، والوحدة لدى السحرّي- تقوم على اتجاه الصورة أحياناً بحيث تتّصل الصورة بالتجربة اتصالاً، وينبثق من خلالها على المعاني نوراً، فتزيد وحدة القصيدة جمالاً"⁽³⁾، وقد تقوم الوحدة على حدة الانفعال الشعري، أو على جمال الموسيقى المتوائمة مع معاني القصيدة، أو على التسلسل المنطقي، أو على الألفاظ وتموّجاتها وتوافقها وحرية نظامها⁽⁴⁾، كذلك لشخصيّة الشاعر أثرٌ كبيرٌ في صياغة تجربته على نحوٍ مُتّسق⁽⁵⁾، ووحدة القصيدة هي التي عبّرَ عنها السحرّي

-
- (1) ينظر: الموسى، خليل، (1994) وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص 108، وينظر: خليل، إبراهيم، فصول في نقد النقد، مرجع سابق، ص 160-165.
- (2) السحرّي، مصطفى عبد اللطيف، الشعر المعاصر على ضوء النقد العربي الحديث، ص 89.
- (3) السحرّي، مصطفى عبد اللطيف، الشعر المعاصر على ضوء النقد العربي الحديث، ص 84.
- (4) ينظر: نفسه، ص 84، 85.
- (5) ينظر: نفسه، ص 87.

بـ"الرِّباط الذي يَضُمُّ التجربة، والصور، والانفعالات، والموسيقى، والألفاظ في وشاحٍ خَفِيٍّ أَثِيرِي، وبهذه الوحدة يتكامل القصيد وتَدَبُّ فيه الحياة"(1).

وهذا ما أدركه بدوي طبانة في قوله: "ولعلَّ خير كلام عن الوحدة التي ينبغي أن تتوافر في الفنِّ الشعري، كما ينبغي أن نقيس بها الشعر العربي وغيره من ألوان الشعر الغنائي كلام مصطفى السحرتي"(2).

وسأعرض -بصورة سريعة- مفهوم سيد قطب لوحدة التجربة الشعرية التي يسميها بـ(طريقة الأداء في الفن)، وهي طريقة لانتظام الألفاظ والمعاني والحالات النفسية، والصور، واستعراض الجزئيات والتفصيلات الصغيرة(3)، ومهمة الفن الأساسية أن يعرض التجارب الإنسانية، ويُسجِّل الانفعالات التي صاحبها في نفس صاحبها، و"يصوِّر ما أحاط بهذه الانفعالات عند مرورها في نفسه من تصوُّرات وأخيلة، وكلَّما كان صادقاً في الاحتفاظ لهذا التصوير بالحرارة التي صاحبها الانفعال، دقيقاً في سرِّد التفصيلات التي مرَّت بها التجربة من خلال النفس، كان ذلك أدعى إلى اكتمال العمل الفني، وأضمن لاستجابة النفوس، واستثارة المشاعر، والإحساس بالجمال"(4).

وإحسان عباس -في تقويمه لموقف الرومانسيين من النمو العضوي في القصيدة- يؤمن أن مفهوم النمو العضوي عندهم خاصٌّ بشعرهم الإنجليزي القائم على أصول قصصية ودرامية يكاد الشعر العربي يفقدها إلا في بعض القصائد التي يصلح أن يُطبَّق عليها هذا المقياس النقدي كما أشارت هذه الدراسة فيما سبق.

(1) السحرتي، مصطفى عبد اللطيف، الشعر المعاصر على ضوء النقد العربي الحديث، ص 82.

(2) طبانة، بدوي، (1970) التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ط2، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص436، 437.

(3) ينظر: قطب، سيد، (1983) كتب وشخصيات، ط3، القاهرة، دار الشروق، ص 10، 11، 27.

(4) ينظر: قطب، سيد، (1983) كتب وشخصيات، ط3، القاهرة، دار الشروق، ص 20، 21.

ويُدرِك الناقد ما أصاب هذا المقياس النقدي (وحدة القصيدة ونموها) على يد النقاد العرب من خطأ في التطبيق، ويشير إلى تجربة العقاد في نقده، فالوحدة العضوية عند العقاد ليست أكثر من وحدة التناسب في القصيدة، والقصيدة عنده كالجسم ينبغي أن تكون سليمةً خالية من أي عيب، أمّا الوحدة العضوية في النقد الإنجليزي فتعني أن القصيدة كالشجرة ينمو فيها النسغ مع نموّ اللحاء أي أنهما ينموان معاً، فتتداخل علاقة الشكل بالمضمون حتى تكاد تتماهى⁽¹⁾.

ويرى إحسان عباس مثل هذا الرأي، ففكرة الوحدة العضوية عند النقاد القدماء تتعثر، فلا تؤدي معنى النمو بل تقتصر على التناسب الخارجي، أي على التكامل، والاعتدال، والانسجام في جسم القصيدة، دون أن تؤدي معنى النمو⁽²⁾.

مما سبق يتبين إدراك الناقد لمفهوم خاص في (وحدة التجربة الشعرية ونموها)، لذا فهو لا يقتصر على النظر إلى القصيدة بناءً مُستقلاً منفصلاً عن مبدعها، وعن الظروف التي أنتجتها زمانياً ومكانياً، فالشعر ينمو كما ينمو الإنسان، ولا يقتصر نموه على موهبة الشاعر وحدها دون صقلٍ أو تهذيب، بل هو في حاجةٍ للثقافة والخبرة إلى جانب الموهبة⁽³⁾، فتجربة الشاعر في فنّه جزءٌ لا ينفصل عن تجربته الإنسانية، بل يصدر عنها ويؤثر فيها.

لذا فالشعر -في نظره- شيءٌ مركّبٌ مُعقّدٌ، ولا بدّ للشاعر من أن يُثَقِّن ذلك التداخل المُحير بين عناصره المختلفة⁽⁴⁾، وعناصر الشعر الصغيرة تتداخل لتُشكِّل

(1) ينظر: عباس، إحسان، حوار مفتوح مع بروميتيوس الفكر العربي، (ضمن: حوارات إحسان عباس)، ص 107، 108.

(2) ينظر: عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 249.

(3) ينظر: عباس، إحسان، في البحث العلمي والشعر ونقده، حوار مع موسى برهومة، (ضمن: حوارات إحسان عباس)، ص 159.

(4) عباس، إحسان، لشعر السوداني نظرة تقييمية، (ضمن: بحوث ودراسات في الأدب والتاريخ) م2، ص 39.

بناءه المتكامل، فجزألة ألفاظ الشاعر ليست إلا مظهراً واحداً من مظاهر المبنى، وهي وحدها لا تستطيع أن تتفرد بكلِّ القِيم⁽¹⁾، وأكثر ما يهتمُّ به الناقد في مبنى القصيدة المتكامل هو كون وحدتها (وحدة ضرورة) تكفل نموَّ أجزاء الصورة نموّاً حتمياً، إحداها من الأخرى، لا تعسفاً يفرضه الشاعر فرضاً للاستمرار في البناء⁽²⁾.

وحين تكون وحدة التجربة الشعرية (وحدة ضرورة)، فهي تكفل استمرارية السياق، ولو من خلال روابط داخلية خفية في البناء الذي سمّته الفوضى والبعثرة الظاهرة، "فالقصيدة كالطبيعة إذا أخذت في/ ظاهرها أشارت إلى تفكك، غير أنها إذا رُئيت بمنظار الوحدة وُجدت دقيقة في نظامها، نعم إن التّداعي في ظاهره فوضوي غير متناسق، ولكنه لا بُدَّ أن يقوم على نظامٍ داخلي عميق دقيق"⁽³⁾، كما أن النمو الحتمي هو ما يضمن للتجربة أن تنتهي نهايةً طبيعياً، ويضمن لأجزاء القصيدة صلّتها ببعضها.

ويُشير إحسان إلى الوحدة في قصيدة السياب (أنشودة المطر):

[من الرجز]

في كُلِّ قطرةٍ من المطر
حمراءُ أو صفراءُ من أجنة الزَّهر
وكلُّ قطرةٍ تُراق من دم العبيد
فهي ابتسامةٌ في انتظار مَبسمٍ جديد
أو حلمةٌ تورّدت على فم الوليد

(1) ينظر: عباس، إحسان، الشعر للسوداني نظرة تقييمية، (ضمن: بحوث ودراسات في الأدب والتاريخ) م2، ص 38، 39.

(2) ينظر: عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 144، 145.

(3) عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي دراسة في (أباريق مهشمة، مصدر سابق) م3، ص 418، 419.

في عالم الغد الفتى واهب الحياة

مطر...

مطر...

مطر...

سيُعشِب العراق بالمطر

فما ضَمِنَ لهذه القصيدة وحدة كُلِّية بين الشخصوس المختلفة: الفتى والأم والباثسين من بني الإنسان، وبين الأضداد الظاهرية من حزن وابتسام، وجوع وشبع، وظمأ وري، أن قوّة التَّحَمُّل لن تجعلها أضداداً إلى الأبد⁽¹⁾.

وأهمُّ عناصر التجربة الشعرية التي تكفل مجئ الوحدة ضرورةً في تجربة الشاعر هي قوّة النفس الشاعرة، وما أوتيت من قدرة على لَمِّ التجارب وجمعها جمعاً جديداً ويُسِّير الناقد إلى هذا في قصائد أبي ماضي التي تُمَثِّل الصراع بين الموت والحياة، والتشاؤم والتفاؤل، فما يُوحِّدها في رأيه هو وحدة نفسية "من نوع عجيب -وحدة يمكن أن تُسمَّى مظاهرها: (قوّة النفس الشاعرة) التي لا تفقد لألاءها على بُعد المهوى بين قوّة الدَّفْع وال جذب، وشدّة الصراع الذي ينتاشها من كل ناحية... والقاعدة المتينة لهذا الصراع، هي تلك الحِدّة العاطفية والعمق الوجداني، وهما يُحقِّقان ذلك الإخلاص المتفاني وراء التكامل الفني في القصيدة"⁽²⁾.

واتجاه إحسان عباس في دراسة وحدة القصيدة ونموها هو الاتجاه التكاملي، وهو اتجاه يُملِي على الناقد إحاطةً واسعة بقضايا العصر، إلى جانب الحدس الفني

(1) ينظر: عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 155.

(2) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 135.

والتَّمرُّس بقراءة النصوص، فهو شاعرٌ ومبدع⁽¹⁾، يقترب من تجربة الشاعر ويحسن تَمَثُّلُها، فمناطُ الحكم عند الناقد إحسان عباس هو التجربة الشعرية في صدق تمثيل الشاعر لها، وقدرة المتلقي على تَمَثُّلها كأنه صاحبها.

(1) ينظر: قطوس، بسام، (1988) وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، إشراف: محمود السمرة، ص 178.

الفصل الثالث

موقفه من النقد ونقد الشعر

ليس من السهل الفصل بين (طبيعة النقد، ووظيفة النقد، وأدوات الناقد ومقاييسه)، فهي أبواب متداخلة يُقضي أحدها إلى الآخر، دون أن تقوم حدود حاسمة بينها، لكن فصلها هنا ليس بغرض تمييز كلٍّ منها عن الآخر بسمات فارقة، بل هي محاولة لدراستها بشئ من التوسّع يُيسّر استيعابها، واستيعاب موقف إحسان عباس من مناهج نقد الشعر أو ما يسمى نقد النقد.

- طبيعة النقد

مثلاً كانت نظرة إحسان عباس إلى العمل الشعري نظرة متكاملة، مُهمّة بالتجربة الشعرية: منابعها ونموّها والصورة التي تجلّت من خلالها، نجده ينظر إلى النقد نظرة تكاملية، فالنقد عنده (دراسة متكاملة) لظاهرة شعرية عند شاعر معين، في وطن ما أو في الوطن العربي عامة، وقد تختصّ الدراسة بجزء من شعر الشاعر، وقد تشمل شعره كلّ إضافة لبيئته وشخصيته⁽¹⁾، وأهم ما يميّز هذه الدراسة المتكاملة أنها ذات منهج، والمنهج -في ذهن إحسان- ليس من الضروري أن يكون أكاديمياً علمياً⁽²⁾، بل هو (فعالية ببنية وسطية) أي أنه يُراوح بين العلم والفن، الموضوعية والذاتية، بين الثبوت والتغير، بين الرؤية الخارجية والداخلية، بين العمل الشعري والنثري⁽³⁾، ولا يتقيّد ناقدنا بمنهج محدّد يفرضه على قراءاته، بل إنّ ما يقوده فيها هو العمل الشعري نفسه⁽⁴⁾، وهو لا يفصل بين النظرية النقدية والتطبيق بل يربط بينهما ربطاً محكمًا، ويرى أن النظرية الشعرية التي استقامها نقاد العرب قديماً من كتاب أرسطو: (كتاب الشعر)

(1) ينظر: فاضل، جهاد، حوار مع إحسان عباس:، في الشعر والنقد، ضمن: حوارات إحسان عباس، ص 25.

(2) ينظر: نفسه، والصفحة نفسها.

(3) ينظر: عباس، إحسان، توجيه النقد الأدبي للفكر العربي وخدمته لقضايا المجتمع، ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية، م 3، ص 331.

(4) ينظر: عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 6.

لم تكن ذات فائدة لأنهم (ابن سينا، الفارابي، التوحيدي، ابن رشد، حازم القرطاجني) لم يكونوا نقاداً تطبيقيين⁽¹⁾، فالتفريق بين النظرية الشعرية والتطبيق النقدي -في أكثر أحواله- تفريقٌ مصطنع⁽²⁾.

فالنقد في منزلة وسطى بين العلم والإبداع الفني، يأخذ من كلِّ بطرف، فهو عالمة في مصطلحه على اللسانيات والأنثروبولوجيا وعلم النفس والفلسفة وغيرها، لذا فهو ليس علماً محضاً، وهو يقترب من العلم -في شكله الظاهري- إذا غلبت فيه الموضوعية، أما إن سيطرت عليه الذاتية فهو مُنَسِّمٌ بِسِمَاتِ الفن⁽³⁾، ويُفَرِّقُ إحسان بين النقد العربي القديم، الذي كان مُقَيِّداً بمصطلحات العلوم التي سادت في تلك العصور (وهي لا تعدو اللغة والمنطق والفقه والفلسفة) وبين النقد الحديث الذي انتكأ على علم النفس والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع وغيرها من العلوم التي لم يُكتب لها التطوُّر إلا في العصر الحديث⁽⁴⁾.

فالنقد الأدبي غير مستقل في مصطلحه، وهو (إضافة) لا مجرد (تعليق)، وهذا راجعٌ إلى صفة (البينية) فيه، أي إلى كونه حقلاً معرفياً تلتقي فيه علومٌ متعدِّدة⁽⁵⁾.

وذاتية العمل النقدي نابعةٌ من اتصاله بالنصِّ الشعري، الذي يتغلغل إلى إحساس الناقد وإلى لاشعوره، يقول إحسان عباس في سياق تعليقه على (أنشودة

(1) ينظر: عباس، إحسان، خواطر حول النقد العربي القديم والمعاصر، (ضمن: أوراق مبعثرة)، ص 107، 108.

(2) ينظر: ديتشس، ديفيد، (1967) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد يوسف نجم، مراجعة: إحسان عباس، بيروت، دار صادر، نيويورك، مؤسسة فرنكلين، ص 261.

(3) ينظر: العميم، علي، إحسان عباس سيرة في حوار، (ضمن: حوارات إحسان عباس)، ص 76، وينظر: الشايب، أحمد، أصول النقد الأدبي، ص 176.

(4) ينظر: عباس، إحسان، النقد العربي القديم من خلال مفهومات النقد الحديث، (ضمن: أوراق مبعثرة)، ص 70، 71.

(5) ينظر: عياد، شكري، إحسان عباس ونقد الشعر العربي المعاصر، ضمن: في محراب المعرفة، ص 191.

المطر للسيااب): "القصيدة هنا كالأرض تهتز بالمطر لتربو نسمة الحياة، وإن كان المطر يحدّد سطحها ويحرّف بعض معالمها، والأرض هي الأم، التي تمنح الحياة ولادة جديدة، ولمّا كانت القصيدة صورةً للولادة الجديدة، فإن الإحساس بها يملأ النفس باستجابة غامضة، تكاد تكون لا شعورية"⁽¹⁾.

ودراسة إحسان للسيااب التي استبعد فيها معيار الشفقة أو النقمة تُعدّ علميّة موضوعية، لأنها قامت على محاكمة شعر الشاعر على المستوى الفني⁽²⁾، فموضوعية الدراسة النقدية هي التي تعتمد على مقاييس الشعر نفسه لذا نجده ينفي عن نفسه الموضوعية في نقده لشعر المقاومة الفلسطينية، الذي تتقدّم فيه رسالة الشاعر السياسية على المستوى الفني وتجاوزة، فالعمل النقدي إذاً أسيرُ استجابة الناقد للعمل الشعري، وإحساسه به، ليكون قادراً على إيصاله للقارئ، من هنا كان اهتمام إحسان عباس بالأعمال الأدبية التي يرى نفسه متفاعلاً معها تفاعلاً كلياً، منسجماً مع ما طرحه على المستويات كلّها: المستوى العاطفي والفكري والفني، واختياره للعمل الشعري الذي يتناوله بالنقد يُملّي عليه -بدايةً- تجاوز دائرة الموضوعية إلى دائرة الذاتية⁽³⁾، فهو -تبعاً لذلك- لا يختلف عن المبدع، وعمله النقدي (إبداعٌ على الإبداع)، فهو "يعاني عملية خلقٍ ثم تركيب جديد ولا يكتفي بالملاحظات العابرة"⁽⁴⁾، وإنما تجري عملية النقد بتأنٍ ورويّة وبطء لأنّ على الناقد أن يعيش تجربة الشاعر، ويتمثلها، ليضعها في موقعها المناسب من التجربة الشعرية لعموم الشعراء العرب.

(1) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 156.

(2) ينظر: نفسه، ص 310.

(3) ينظر: القاضي، وداد، تقديم من الذي سرق النار، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية)، م3، ص300، 301.

(4) ينظر: عباس، إحسان، توجيه النقد الأدبي للفكر العربي وخدمته لقضايا المجتمع، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية)، م3، ص 335.

فالعَمَلِيَّة النّقْدِيَّة عَمَلِيَّةٌ صَعْبَةٌ، وَهِيَ تُزَلْزَلُ أَعْصَابُهُ إِلَى دَرَجَةِ فَقْدَانِهَا. فَبَعْدَ أَنْ كَتَبَ (السِّيَاب) ذَهَبَ لِلِاسْتِشْفَاءِ فِي لَنْدُنَ ثَلَاثَةَ أَشْهُرٍ، وَالْكَتَابَةُ النّقْدِيَّةُ هِيَ أَصْعَبُ شَيْءٍ عِنْدَهُ. يَسْتَمْتَعُ بِقِرَاءَةِ الْقِصَّةِ أَوْ الْقِصِيدَةِ اسْتِمْتَاعاً عَجِيباً، لَكِنْ إِذَا أَرَادَ أَنْ يَكْتُبَ شَيْئاً فَإِنَّهُ يَحْتَاجُ لِأَسَابِيعَ، بِسَبَبِ مَزَاجِهِ الَّذِي لَا يُنْكَرُ صَعُوبَةُ النّقْدِ⁽¹⁾، وَوَجْهَ الصَّعُوبَةِ أَنَّهُ لَا يَرِيدُ أَنْ يَكْرَرَ نَفْسَهُ⁽²⁾.

وَنَقْدُ الْعَمَلِ الشّعْرِيِّ يُبْرِزُ إِبْدَاعَ النَّاقدِ، وَلَيْسَ ذَلِكَ لِأَنَّهُ يَقْتَنُ فِي لُغَتِهِ النّقْدِيَّةَ إِلَى حَدٍّ يُجَارِي بِهِ اللُّغَةَ الشّعْرِيَّةَ فِي إِحْيَاءَاتِهَا، فَالنّقْدُ -كَمَا يَرَى إِحْسَانُ- إِبْدَاعٌ فِكْرِي وَلَيْسَ إِبْدَاعاً بَيِّنَاتِيّاً، وَكَوْنُهُ إِبْدَاعاً فِكْرِيّاً يُلْزِمُ النَّاقدَ الْحَقَّ أَنْ يَتَأَنَّى فِي قِرَائَتِهِ لِلْعَمَلِ الشّعْرِيِّ وَيَتَمَثَّلُ تَجَرِبَةَ الشَّاعِرِ فِيهِ⁽³⁾، وَيَخْتَارُ الْمَنْهَجَ الْمُنَاسِبَ لِدِرَاسَتِهِ، وَمَعَ كُلِّ اتِّجَاهٍ شِعْرِي جَدِيدٍ يَحْتَاجُ النَّاقدُ "لِتَجْدِيدِ أَسْلِحَتِهِ، وَهَذَا مِنْ الصَّعُوبَةِ بِمَكَانٍ"⁽⁴⁾.

وَقَدْ يَتَوَهَّمُ الْبَعْضُ أَنَّ دَلَالَةَ (الْمَنْهَجِ) فِيْمَا يَخْصُ الدِّرَاسَةَ الْأَدْبِيَّةَ أَمْرٌ مُحَدَّدٌ مُتَّفَقٌ عَلَيْهِ، وَهَذَا غَيْرُ دَقِيقٍ، وَلَا يَنْبَغِي أَنْ يَكُونَ، لِأَنَّ الطَّرِيقَ الَّتِي يَسْلُكُهَا أَحَدُ النُّقَادِ فِي تَفْسِيرِ النَّصِّ الْأَدْبِيِّ قَدْ تُخَالِفُ طَرِيقَ نَاقِدٍ غَيْرِهِ، وَلَيْسَ ثَمَّةَ مَنْحَى وَاحِدٍ إِذَا سَلَكَ النَّاقدُ إِلَى الْآثَارِ الْأَدْبِيَّةِ أَفْضَى إِلَى كُلِّ الْحَقَائِقِ حَوْلَهَا⁽⁵⁾، وَهَذَا عَائِدٌ لِكَوْنِ مَنْهَجِ النَّاقدِ يَحْمِلُ إِلَى جَانِبِ سِمَاتِهِ الْمَوْضُوعِيَّةِ سِمَاتٍ ذَاتِيَّةً تُعَبِّرُ عَنْ شَخْصِيَّةِ النَّاقدِ، وَعَنْ تَأَثُّرِهِ الْخَاصِّ بِالْعَمَلِ الشّعْرِيِّ أَوْ تَذَوُّقِهِ لَهُ، وَالنَّاقدُ يَخْلَعُ عَلَى تَذَوُّقِهِ

(1) ينظر: أبو شاور، رشاد، حوله مع الدكتور إحسان عباس، (ضمن: شؤون عربية 19 / 20)، ص 334.

(2) ينظر: نفسه.

(3) ينظر: نفسه، ص 327.

(4) نفسه، ص 328.

(5) ينظر: ديتشس، ديفيد، مناهج النقد الأدبي، ص 597.

سمة المنهجية، فيُعبّر بصراحة ووضوح عما أدركه -بادئ الأمر- وعليه من الخفاء والغموض هالة تحيطه وتُجلّله.

والذاتية في المنهج النقدي لا تتعارض مع الموضوعية تعارضاً حاداً، فالذوق حكمٌ يُقبل حكمه إذا كان مبتعداً عن الهوى، متفتحاً على الكمال والمثال⁽¹⁾، ولا سيما إذا صدر عن خبيرٍ بالشعر، عالمٍ باللغة، شاعرٍ بأدق ما تتطوي عليه النفس الإنسانية من عواطف وانفعالات، وخصوصية المنهج لا تقتصر على الناقد وحده، بل تشمل به باعتباره فرداً في المجتمع، فلا يمكن تكوين منهج بلا أيديولوجية، وبلا فكر، والناقد ليس مكلفاً بإظهار أيديولوجيته، والإعلان عنها، أمام الناس، لأنها قابضة خلف منهجه المتبع⁽²⁾ في قراءة الألب ونقده.

أما المنهج -بمعناه المبسط- فهو شئ عام لا يمكن أن يُوسم بأنه قومي أو غير قومي، علاوة على أنه ليس مزاجاً فردياً وإن تأثر تطبيقه بالذكاء، والقدرة الفرديين، وإنما هو قانونٌ ذهني مرِن يتغيّر وفق طبيعة الموضوع المدروس⁽³⁾، والمنهج -بهذا المعنى- يقوم البناء المنطقي للعمل الأدبي، فيحفظه من أيّ تناقض في التركيب، في البناء، في الفكر، ومن أيّ تكرار⁽⁴⁾، وهذا المنهج هو المنهج العلمي الذي يبتعد عن السفسطة والكتابة التأثرية التي لا تستطيع أن تُفَرِّق بين القصيدة والعمل النقدي المتّصل بها، ولأنه لا يقتصر على ثقافة دون ثقافة، فالنقاد يُحسنون تطبيقه في بحوثهم إلى مدى محدود⁽⁵⁾، وهو يتسع أو يضيق حسب ثقافة الناقد، ويتسم موقفه من المناهج بالمرونة التي لا تمنع من المزج بين منهجين في

(1) ينظر: زكي، أحمد كمال، النقد الأدبي الحديث، ص 78.

(2) ينظر: أبو شاور، رشاد، مع الدكتور إحسان عباس، (ضمن: شؤون عربية 19 / 20)، ص 329، 330.

(3) ينظر: عباس، إحسان، محمود الغول والدراسات الكلاسيكية، (ضمن: أوراق مبعثرة)، ص 549، 550.

(4) ينظر: أبو شاور، رشاد، مع الدكتور إحسان عباس، (مصدر سابق)، ص 330.

(5) ينظر: عباس، إحسان، محمود الغول والدراسات الكلاسيكية، (ضمن: أوراق مبعثرة)، ص 549، 550.

النقد أو أكثر، ولا تمنع الناقد الذي استخدم منهجاً في نقد شاعرٍ مُعيّن من أن يتّبع منهجاً آخر في نقد غيره.

- وظيفة النقد

ولأنّ طبيعة النقد بينية تراوح بين الموضوعية والذاتية -مثلما سبقت الإشارة- فإن دور الناقد يبدأ ذاتياً وينتهي إلى الحكم الموضوعي المُعلّل عبر خطوات منهجية، هي: التدقيق، التحليل، التفسير والتأويل، لتنتهي إلى غاية النقد الأساسية، وهي أن يُصدر على العمل الأدبي حكماً بقيمة، وحكم القيمة ينبغي أن يكون معلّلاً، مثبتاً بالحجج المنطقية، لأن النقد "تعبير" عن موقف كليّ متكامل في النظرة إلى الفنّ عامّة أو إلى الشعر خاصة، يبدأ بالتدقيق، أي القدرة على التمييز، ويتخطّاها إلى التفسير، والتعليل، والتحليل، والتقويم، وهي خطوات لا تغني إحداها عن الأخرى، وهي متدرّجة على هذا النسق؛ كي يتخذ الموقف نهجاً واضحاً، مؤصلاً على قواعد -جزئية أو عامة- مؤيداً بقوة المَلَكَة بعد قوة التمييز⁽¹⁾.

وتردّ صيغة الحكم بالقيمة (judgment value) جودةً أو رداءة، بالحُسن أو السوء، بالجمال أو القبح، وبهذا يكون الحكم مرادفاً للتقويم والتقدير⁽²⁾، ولذا يعترض إحسان عباس على نقد عمر فروخ حين يتناول شعر إبراهيم طوقان، فنقده تعميمات وتحويمات لا تقرب من شعر إبراهيم ولا تدلّ على روحه، ففروخ يُعلّق على التفاوت اللغوي في شعر إبراهيم ويُعلّله بأنه راجع لتفاوته في خصائصه المعنوية، ويرى إحسان أنّ: "هذا القول -على غموضه- قد يصدق على إبراهيم كما يصدق على غيره، ولكنه يعجز عن أن يُعلّل حقيقة تلك الظاهرة في

(1) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 646.

(2) ينظر: الطاهر، علي جواد، (1988) مقدمة في النقد الأدبي، ط2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 339.

شعره⁽¹⁾، ويرى إحسان أن محاولة إبراهيم هذه محاولة متعمدة لا عفوية للاقتراب من اللهجة الفلسطينية الدارجة، و"هي محاولة مفتاحها رأي إبراهيم نفسه في أن خير الشعر ما كان قريب الصورة من النثر"⁽²⁾.

ويؤمن إحسان عباس بالمهمة الصعبة التي يتولاها الناقد، يقول في ذلك: "وكما أن مهمة الشاعر ليست يسيرة، فإن مهمة الناقد لا تقل عنها عسراً وهي مهمة تشمل تفسير الجديد، وإعادة النظر في القديم، وليست هي الاستحسان المؤقت، ولا هي صرخات الإعجاب أو الاستكار"⁽³⁾، فالناقد ينبغي ألا يقف من الشعر الجديد موقف العداء المسبق، ويُسغفه التجدد في نوقه على الاستجابة لأنواع مختلفة من الإجابة الأدبية والمذاهب الفنية، وهذه هي المزية الكبرى التي تليق بالناقد التطبيقي الجيد، كما يرى ديفيد ديتشس، وبإمكان الناقد على إثرها أن يقبل على الأثر الأدبي بفهم كامل دون نفور منه⁽⁴⁾، ويحاكمه وفق قدرته على أداء مهمة الشعر، ولذا ينتقد إحسان عباس الشعراء النقاد الذين لا يستطيعون تجاوز الإعجاب بشعرهم إلى اكتشاف النواحي المتميزة في شعر غيرهم، فنظرتهم بذلك ذاتية لا موضوعية⁽⁵⁾، وما أفهمه من قول إحسان عباس: (تفسير الجديد) ينطبق على الشعر كما ينطبق على مناهج نقد الشعر، فعلى الناقد الحديث أن يقبل على تفسير الإنتاج الشعري الجديد، وعلى تفسير مناهج النقد التي تناولته.

(1) عباس، إحسان، نظرة في كتاب عمر فروخ: شاعران معاصران إبراهيم طوقان وأبو القاسم الشابي، (ضمن: أوراق مبعثرة)، ص 22.

(2) نفسه.

(3) عباس، إحسان، فن الشعر، ص 219.

(4) ينظر: ديتشس، ديفيد، مناهج النقد الأدبي، ص 278.

(5) ينظر: عباس، إحسان، خواطر حول النقد العربي القديم والمعاصر، (ضمن: إحسان عباس أوراق مبعثرة)، ص 112، 113.

فإحسان يطلب تغييراً من داخل الثقافة العربية نفسها، ولا ينفي إمكان الاستفادة من الثقافات الأخرى بل يرى ضرورة ذلك، "لهذا ينظر إلى التيار السريالي في الشعر العربي المعاصر باحترام، أو قل بكثير من سعة الصدر، مع أن بعض هذا الشعر، إن لم يكن معظمه -وعلى الخصوص حين يكون مفهوماً- يدخل في دائرة (الرفض المطلق) التي يعترض عليها إحسان"⁽¹⁾، متجاوزاً فكرته الأساسية عن مهمة الناقد في التقييم إلى مهمة التفسير التي أملاها عليه واقع الشعر العربي المعاصر في ميله إلى الاتجاه السريالي، فهو لم يَمِلْ بدايةً إلى تقبُّل منهج النقاد الجدد الذين نادوا بقبول النصّ الأدبي على علاته ومحاولة تفسيره حسب، أو كما عبّر إليوت ذات مرة عن النقد بأنه ليس غايةً في ذاته وإنما هو وسيلة لفهم الآثار الأدبية فهماً أكبر، ولتنتوق تذوقاً أعمق، ويجب أن يُختبر النقد دائماً وقفاً لنجاحه في تحقيق تلك الغاية⁽²⁾، والفهم يعني شيئاً أكثر من مجرد معرفة الناقد بمعاني الكلمات، أو مغزاها، إنه يتجاوز ذلك إلى مشاركة الكاتب في تبادل الفكر، وهذا ما يسميه أصحاب نظرية الهرمنيوطيقا بالتفسير التأملي (speculative) الذي يعتمد الحدس والترابط المنطقي الباطن⁽³⁾، وإحسان عباس ينتقد هذا النقد التأملي لعجزه عن التعليل، يقول في ذلك: "وأصعب المواقف، في نظر القارئ الحديث، ما دام عمله تأملياً يربط الأجزاء، ويوحد⁽⁴⁾ المتفرقات، ويتلمس الوحدة، ويشترك في التجربة، هو وقوفه عند حدّ العجز عن التعليل"⁽⁵⁾، وقد ورد هذا في

(1) عياد، شكري، إحسان عباس في نقد الشعر العربي المعاصر، (ضمن: في محراب المعرفة)، ص 198.

(2) ينظر: ديتشس، ديفيد، مناهج النقد الأدبي، ص 599.

(3) ينظر: نصر، عاطف جودة، (1996) النص الشعري ومشكلات التفسير، بيروت، مكتبة لبنان، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ص 9، 10.

(4) في الأصل: يوجد (خطأ طباعي).

(5) عباس، إحسان، نقد قصائد نشرت في مجلة الآداب 1968م، (ضمن: بحوث ودراسات في الأدب والتاريخ)، م 2، ص 184.

سياق تعليق الناقد إحسان على قصيدة محمد الصكار يقول: "إنني أقبل هذا الكيان الذي اكتسب وحدة جميلة عن طريق الصور (مع تناقضات خفيفة في داخله) ولكنني لا أري بعد ذلك أيَّ علاقة بيني وبينه سوى محض التقبل. إنه شمعة لا تضيء إلا على ذاتها، ولكنها أعجز من أن تثير الطريق"⁽¹⁾.

ويرى إحسان أن تفسير النص -على هذا الوجه- ليس الغاية الحقيقية للنقد، إلا أنه الوسيلة الوحيدة للتعامل مع الشعر الذي قام على هذا الأساس، فشعر أدونيس القائم على أعقد التراكمات "يتطلب أكثر من سواء، أن يتحول النقد إلى تفسير، ومع أن هذا صرفاً للنقد عن حقيقة غايته، فإنه يكاد يكون أمراً لا مفر منه في مثل هذا اللون من الشعر"⁽²⁾، فإحسان مؤمن أن هذا الدور (التفسير) خطوة أولى في الطريق إلى الحكم، لكنه كذلك يدرك أن إيمانه هذا يتغير بتغير النصوص، فالنص الأدبي هو الذي يفرض عليه منهجه، وطريقة تعامله معه.

ويدرك إحسان عباس أنه -بتبنيه للتفسير أو التأويل غاية للنقد- مع مثل هذا اللون من الشعر، لا يتوجه للجماهير العريضة، التي قد لا تتقبل هذا اللون من الشعر، ولا ما يوجه إليه من نقد⁽³⁾، ذاك أن الجماهير العريضة تؤمن بدور الناقد الذي يحلّل ويُفسّر للوصول إلى تقويم النصّ وفق قدرة أدوائه الفنية على (إيصال) التجربة للمتلقّي، لكن الحركة السريالية في الشعر الحديث تحدّ من دور الناقد، ذاك أن الشعر الحديث يستعصي على التفسير، والناقد "يتقن من الشعر مُزوداً بقيم ومعايير ومقاييس ألفها، ودرج على استعمالها، ولا يستطيع أن يتخلّى عنها، لا لجمود منه، أو

(1) عباس، إحسان، نقد قصائد نشرت في مجلة الآداب 1968م، (ضمن: بحوث ودراسات في الأدب والتاريخ)، م2، ص 184.

(2) نفسه، م2، ص 188.

(3) ينظر: عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 8.

انغلاق في نظرته، بل لأنه يعجز أن يُطوّر كلّ يوم قيمةً جديدةً⁽¹⁾، وبسبب التحوّلات السريعة في الشعر المعاصر، ضربت الحركة الشعرية رواقاً من الحيرة حول النقد والناقد⁽²⁾، وجعلت القارئ حائراً، والناقد مفسّراً في خيرة أحواله⁽³⁾.

ويُميّز إحسان عباس بين الغموض المُلبس في الشعر المعاصر، وبين الغموض في شعر البياتي، فالغموض في قصيدة البياتي مزيّة فيها، ففي سياق تعليقه على قصيدة (محنة أبي العلاء) يقول: "ولست أنكر أن لقصيدة البياتي حظها من الغموض، إلا أنه غموض رقيق لا يلبث أن يشفّ عما وراءه في غير إجهاد، ويكاد يصبح ضرورة في طبيعة البناء الكلي عامة"⁽⁴⁾.

ويلحظ القارئ المتمعن ميل إحسان عباس إلى تفسير النص السريالي تفسيراً يتّضمن حكماً على بناء القصيدة، من ذلك ما تابعه في قصائد أدونيس العشرة من محاولة لإيجاد وحدة بينها، وقد وجد أن كلّ قطعة منها إضافة إلى كونها تؤدي وحدة قائمة بذاتها، تصلح أن تُنشر وحدها مفردة عما يُجاورها من قصائد⁽⁵⁾، فهي تمدنا بإحياءات مشتركة لا لأنها تتبع من نفس واحدة حسب، بل لأنها تكاد تتناول المشكلة التاريخية من زاوية واحدة هي اللقاء بين الشاعر وأمتّه⁽⁶⁾، فما يبحث عنه إحسان هو وحدة القصيدة، وارتباطها بالشاعر، وبتراث أمتّه، وهو

(1) ينظر: عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 13.

(2) ينظر: نفسه، ص 21.

(3) ينظر: عباس، إحسان، الصورة الأخرى في شعر البياتي، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية)، م 3، ص 488.

(4) نفسه، ص 489.

(5) ينظر: عباس، إحسان، نقد قصائد نشرت في مجلة الآداب 1968، (ضمن: بحوث ودراسات في الأدب والتاريخ)، م 2، ص 189.

(6) نفسه، ص 190.

يحكم عليها حتى حين يعمد إلى تفسيرها، يقول: "هذا التفسير يحمل في ذاته حكماً على بناء القصيدة المتماسك"⁽¹⁾.

ومما سبق عرضه، يتضح للدارس موقف إحسان عباس من وظيفة الناقد، فهي وظيفة تتغير بتغير النصّ الذي تقرأه، ومع إيمانه بأن وظيفة النقد الأساسية هي التقويم، إلا أنه لا يملك أمام الشعر السريالي إلا أن يقتصر على دور المفسّر، ويؤمن بأن هذا يُشكّل خروجاً وانحرافاً عن مهمة الناقد الأساسية، إلا أن ذلك في رأيه هو الأسلوب الأمثل لقراءة مثل هذه النصوص والتعامل معها، فمهمة الناقد التحليلي تتجاوز التفسير إلى التحليل والتقويم⁽²⁾، فالحديث في مجال النقد بلغة شبه خاصة خارجة عن حدود الفهم أو الحيز العقلي⁽³⁾ ليس من مهمة الناقد التحليلي⁽⁴⁾، فالدراسة التحليلية تنظر إلى الجزئيات من خلال الكل ثم إلى الكل في صورة وحدة متكاملة⁽⁵⁾.

أمّا ما يعنيه إحسان عباس بإعادة النظر في القديم⁽⁶⁾، فيتلخّص في ضرورة قراءته في ضوء النقد الحديث ومذاهبه، وهذا ما تناولته هذه الدراسة ضمن ممارسات الناقد التطبيقية، وقد يعني إحسان بـ(إعادة النظر في القديم) محاكمة مناهج النقد القديمة وفق قدرتها على خدمة النصّ الشعري، ويرى أن النظرة "إلى

(1) عباس، إحسان، ثلاثة شعراء وثلاث قصائد، (ضمن: بحوث ودراسات في الأدب والتاريخ)، م2، ص203.

(2) ينظر: عباس، إحسان، توجيه النقد الأدبي وخدمته لقضايا المجتمع، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م3، ص336.

(3) ينظر: عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص13.

(4) ينظر: عباس، إحسان، توجيه النقد الأدبي وخدمته لقضايا المجتمع، (مصدر سابق) م3، ص337.

(5) ينظر: عباس، إحسان، نقد العربي القديم من خلال مفهومات النقد الحديث، (ضمن: أوراق مبعثرة)، ص74.

(6) ينظر: عباس، إحسان، فن الشعر، ص219.

النقد العربي القديم من خلال مفهومات النقد الحديث ربما كانت جائرةً على طبيعة ذلك النقد وظروفه⁽¹⁾.

من ذلك موقفه من مناهج النقد التي وقفت عند حدود البيت المفرد، أو تعدّته إلى استبانة صفةٍ عامّةٍ في طبيعة الشعر كاللين، أو الفحولة، يقول في ذلك: "وما من ريب في أن تلك الأحكام كانت قاصرة عن أن تقي بحاجة النقد، فهي لا تستطيع أن تفسّر القصيدة ولا تستطيع المفاضلة بين المستويات المختلفة في ضروب الفنون الشعرية من غزلٍ ومدحٍ وهجاء... إلخ، وهي إلى ذلك تغفل عن جوانب كثيرة في الشعر يمكن للنقد أن يقف عندها وقفات طويلة"⁽²⁾، فوظيفة النقد تشمل التفسير، والتفريق بين المستويات، أي إدراك ما يميّز به كلّ نصّ شعري، والخواصّ الفنية التي ينفرد بها عن سائر النصوص.

وإحسان -على سبيل المثال- يعارض ابن الأثير لموقفه من المقاييس اليونانية التي تمثّلت في ترجمات كتاب الشعر لأرسطو، إذ رأى ابن الأثير أن تلك المقاييس لم تستطع أن تكون ذات تأثير في تيّار الشعر العربي، ويُعقّب إحسان -إثر عرضه لمنهج ابن الأثير- بقوله: "ولكنه -أي ابن الأثير- لم يسأل نفسه: هل كان تيّار النقد النابع من التصورات العربية الأصيلة قادراً على أن يؤثر في وجهة الشعر أيضاً؟ أعني: إلى أي حدّ استطاع النقد كلّهُ -ومن جملته نقد ابن الأثير- أن يكون ذا أثرٍ موجّه في حياة الشعر أو النثر"⁽³⁾، وهو بموقفه هذا يعرض بشيء من الأسى لهامشية النقد، إذ لم يكن النقد ذا أثرٍ واضح في توجيه الفكر أو حتى

(1) ينظر: عباس، إحسان، النقد العربي القديم من خلال مفهومات النقد الحديث، (ضمن: أوراق مبعثرة)، ص 75. وقد كتب في هذا يوسف بكار فصلاً خاصاً بإحسان عباس والنقد الأدبي القديم، ينظر: بكار، يوسف، (1995) في النقد الأدبي إضاءات وحفريات، بيروت، دار المناهل، ص 116-134.

(2) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 65.

(3) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 585.

الإبداع الفني، ولذلك كان النقد "بحكم موقعه قابلاً للتأثر والتوجيه، منفَعلاً أكثر منه فاعلاً"⁽¹⁾، ويرى إحسان أننا لو استقرَّينا تاريخ النقد العربي لوجدنا كثيراً من النظريات والأفكار النقدية التي أثرت في توجيه الأدب العربي، ولكنها إذا وُضعت موضع التأمل بدا خطأها وبطلانها واضحين⁽²⁾.

ويقف إحسان عباس ضدَّ النقد الانطباعي الذي لا يحمل سمات الموضوعية والحكم العقلاني المتجرّد من العاطفة المؤقتة والانفعال الطارئ، وفي هذا النوع من النقد، الذي أصبح لوناً من الشعر، يتحدّث الناقد بلغةٍ شبه خاصة، خارجة عن حدود الفهم أو الحيز العقلي أيضاً، وهذا النقد لا يلغي دور الناقد فحسب، بل يوقع الدراسات العلمية المحكّمة في ظلّ الاستخفاف والاستهانة⁽³⁾، وممّا أدّى إلى اهتزاز وظيفة الناقد في العالم العربي تحوّل لغة النقد إلى كونها (إداعاً على إداع)، أو نصّاً على نصّ، أي إلى لغة شعرية خاوية من الروح العلمية، والنقد إداعٌ فكري وليس إداعاً بيانياً⁽⁴⁾.

ووقفة إحسان عباس ضدَّ النقد الانطباعي واضحة صريحة، لكنّه مؤمنٌ بـ(بينية) النقد ووسطيته، لذا فهو لا يبالغ في الدراسة الأكاديمية، يقول في هذا: "أنا لست أكاديمياً في النقد حين الأكاديمية تعني الجمود"⁽⁵⁾، وهو لا يغالي في رفض الانطباعية، بحيث يلغي دور الناقد وشخصيته، ودليل ذلك ما يقوله عن

(1) عباس، إحسان، توجيه النقد الأدبي للفكر العربي وخدمته لقضايا المجتمع، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية)، م3، ص 331.

(2) ينظر: نفسه، ص 332.

(3) ينظر: عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 13، 14.

(4) ينظر: أبو شاور، رشاد، حوار مع الدكتور إحسان عباس، (ضمن: شؤون عربية)، ص 327.

(5) عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 7.

إحدى تجاربه النقدية: "سألني الشاعر هل أنا معه حين نظم القصيدة، قلت القصيدة تلبّستني وكأنني صاحبها فصار كلامي عنها من داخل التجربة الشعرية⁽¹⁾".

والحكم من داخل التجربة هو ما يسميه إحسان (القدرة على التصوّر)، وهي ليست من سمات القصيدة، بل من الخصائص التي يجب توافرها في الناقد⁽²⁾، والقدرة على التصوّر تُرادف تفاعل الناقد مع العمل الأدبي تفاعلاً كلياً وانسجاماً معه انسجاماً تاماً، ليتمكن الناقد من أن يكون مثملاً تُعبّر وداد القاضي - (موصلاً أميناً موحياً)، وهو بهذا يكون قد تجاوز دائرة الموضوعية إلى دائرة الذاتية، وذلك أمرٌ لا مفرّ منه إذا شاء أن يكون نقده أصيلاً معبراً عن رأيه الفني الصريح الخالص⁽³⁾، فوظيفة إحسان عباس الناقد لا تَقِف عند حدود (الإيصال) حَسَب، بل تتعدّاه إلى (الإيحاء) عندما يتطلّب الشعر نفسه ذلك الموقف، ولا تُجاوز الإيحاء والتأويل ولا تُقرط فيهما ليتحوّل نقد الناقد إلى إبداع شعري آخر (لذا وصفت وداد نقده بالموصل الأمين).

هذا هو منهج إحسان عباس في قراءة الأعمال الأدبية، وديدنه هذا يشمل الإبداع سواءً الشعري أم النثري، فهو يقول في سياق حديثه عن موهبة أبي حيان التوحيدي وما أثير حول أخبار صعلكته: "كان هذا حالي أول ما تعرفت إليه، سحرني ببيانه فغفرتُ له كلَّ صعلكة وكدية، تلك الأيام كانت أوائل انتمائي إلى سلك التعليم وأنا أقول لنفسي: هل سيكون مستقبلي أحسن حالاً من أبي حيان؟ هل تعليم الصبيان حرفة تمُدُّ صاحبها بدخل أكثر من الوراثة؟ ولهذا صاحبت أبا حيان أنا الفتى الريفى الفقير لا لأنني سأصبح مكدّياً، بل لأنني كنت أعلم أنني فتى

(1) ينظر: مع علي العميم، سيرة في حوار، (ضمن: حوارات إحسان عباس)، ص 80، 81.

(2) ينظر: نقد قصائد نشرت في مجلة الأدب، (ضمن: بحوث ودراسات في الأدب والتاريخ)، م 2، ص 183، 184.

(3) ينظر: القاضي، وداد، تقديم من الذي سرق النار، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية)،

م 3، ص 300، 301.

خجول،...وأن عيشتي لن تكون أفضل من عيشة أبي حيان. كان الخجل يمنعني من التورط في الاستدانة، فكم عودت نفسي الصبر على الجوع حتى ألفتته، هل بعد هذا أرى صغار التوحيدى وأنسى أجمل تراث نثري حفظته العربية؟ لقد نسيتُ تذللّه وفُتنت معجباً بعقله الكبير ومنهجه الفذ⁽¹⁾، ورغم ما يحمله نقد الناقد هنا من سمات الحكم الانطباعي، فتلك حالة تعتاده عفواً دون تكلف لكونه في الأصل شاعراً، فيصبح كأنه هو صاحب التجربة، وبما أن النقد (فعالية بينية وسطية) كما يقول إحسان، فللناقد الحق في أن يُجاوزَ الدورَ الأكاديمي الصارم إلى القراءة من الداخل، والقراءة الداخلية كما يتجلى من متابعة منهج إحسان في النقد - لا تقتصر على النصّ الأدبي وحده، بل تمتدّ إلى تجربة الأديب بأبعادها وأعماقها.

والناقد -بهذا- يجمع بين الموضوعي والذاتي، فيكتب بلغة (موضوعية) أقرب إلى لغة العلم والفكر منها إلى لغة الفن الصّرف، لا لأن هذا الأمر متعلّق بصلب حقل النقد حسّب، وإنما لأن المهمة الأولى للناقد هي أن (يوصل) العمل الأدبي الفني إلى الجمهور، إذ قد يستغلّ هذا العمل -كله أو بعضه- فإذا كشف الناقد عن مواطن الجمال أو القبح فيه، ويبيّن أماكن القوة والضعف لديه، وتغلغل في أعماقه مستنبطاً أبعاداً لم تكن مرئية ظاهرة منه، بات أشدّ وضوحاً وبيات الجمهور أكثر قدرة على تذوّقه وتقديره والاستمتاع به⁽²⁾.

ويأبى شكري عياد أن يسلك إحسان عباس ضمن النقاد الانطباعيين، رغم أنه يعدّ نقده (نوعاً من الإبداع)، ويحاول شكري عياد أن يقترب، ولو قليلاً، من الأعماق النفسية لشخصية الناقد إحسان، كما فعل هو بشعرائه، مُدركاً ما بين

(1) عباس، إحسان، حوار مع فيصل دراج ومريد البرغوثي، إحسان عباس: أنا ذلك الراعي، (ضمن: حوارات إحسان عباس) ص 184.

(2) القاضي، وداد، تقديم من الذي سرق النار، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية)، م 3، ص 300.

شخصية الناقد والشاعر من اختلاف، فشمسية الشاعر وموهبته تتكون -غالباً- بطريقة شبه تلقائية، أما موهبة الناقد فـ"لا تكتمل إلا بدراسة منظمة تجعله على صلة وثيقة بثقافة عصره، ومنهج علمي منضبط يقوم على التحليل والتركيب"⁽¹⁾.

أما دور النقد في توجيه الفكر وخدمة قضايا المجتمع، فهو ما يطمح إليه إحسان عباس، لذا يُعارض تهميشه والاستغناء عنه بنوع من السخرية، وينطلق شكري عياد في إظهار الركائز التي يقوم عليها فكر إحسان عباس النقدي من خلال مقالة لإحسان بعنوان: (توجيه النقد الأدبي للفكر العربي وخدمته لقضايا المجتمع)، فيؤكد أن إحساناً يتحدث -في هذه المقالة- عن حاجة الناقد الملحة لفهم مشكلات عصره المعقدة، حتى وإن قابل المجتمع حدة الوعي لدى الشاعر والناقد بالإهمال، أو ما هو قريب من الإهمال، ويلمس شكري عياد من حديث إحسان في هذه المقالة مفارقةً يصفها بقوله: "وتظهر هذه المفارقة في صورة تدعو إلى الأسى -إن لم تدع إلى السخرية- حين يُسأل الناقد الأدبي بالذات عن (توجيه الفكر العربي وخدمة قضايا المجتمع)"⁽²⁾.

ويستشف شكري عياد من مقال إحسان هذا السخرية الأليمة الكامنة في وصفه للنقد التحليلي بأنه (لعبة مُسلية)، ومن خلال سخرية إحسان هذه يحاول عياد أن يمسك "بأول الخيط الذي يربط إحسان عباس ناقد الشعر بإحسان عباس المفكر الذي يعيش هموم عصره، وربما أيضاً إحسان عباس الإنسان الذي ينمُّ إبداعه النقدي عن نظرة معينة إلى الكون والحياة، نظرة تجمع بين الخصوصية والصدق مثل كل إبداع أصيل"⁽³⁾.

(1) عياد، شكري، إحسان عباس في نقد الشعر العربي للمعاصر، (ضمن: في محراب المعرفة)، ص 190.

(2) المرجع السابق، ص 191.

(3) عياد، شكري، إحسان عباس في نقد الشعر العربي للمعاصر، (ضمن: في محراب المعرفة)، ص 192.

فدور الناقد في المجتمع العربي المعاصر كدور المفكر المتقّف العربي عموماً، فكثيرٌ "من قضايا المجتمع تُحلُّ أو يُجاب عنها بقرارات، دون أن يكون للحوار الفكري دورٌ في ذلك، وممّا لا ريب فيه أن القرارات ذات طابعٍ سلطوي، وأن النقد لا يمثل سلطةً ما، وأن الناقد لا يملك أدوات التنفيذ، وأنه من ثمّ شأن المفكرين في الحقول الأخرى - لا يملك إلا الكلمة"⁽¹⁾، والكلمة حين تعجز عن أن تحرك، يقع الأدب نفسه موقعاً هامشياً، ويصبح النقد الأدبي هامشاً ثانوياً، ويفقد - بذلك - أسباب وجوده⁽²⁾.

- أدوات الناقد ومقاييسه

يؤمن إحسان عباس بأن تنوّع أدوات الناقد يتيح له مداخل متعدّدة إلى النصّ الأدبي، من ذلك ما أتاحته ثقافة ابن حزم الأندلسي لوجهته في النقد، فقد "كانت مداخله إليه سعة اطلاعه، وحفظه لتراث الأندلس الشعري، وذكاءه الذاتي، ونوقه المرفه، ودراسته للفلسفة والمنطق، واهتمامه بالأندلس وحبّه لها ودفاعه دونها، وعدالته إذا شاء الإنصاف وتخلّيه عن الموقف الدفاعي، واطلاعه على طرائق النقد عند المشاركة"⁽³⁾، وذلك شأن أبي العلاء المعري إذ يرى "لديه كلّ أدوات الناقد من ذوق وقدرية على المقارنة والحكم، ومعرفة بالتراث النقدي منذ الجاهلية وحتى عصره"⁽⁴⁾، إضافةً إلى علوم اللغة والعروض الشعري.

ولذا أثرتُ في دراستي أدوات الناقد عند إحسان عباس - تصنيفها على هذه الشاكلة، إلى: (ذوق، قدرة على المقارنة والحكم، ثقافة الناقد من: معرفة

(1) عباس، إحسان، توجيه النقد الأدبي وخدمته لقضايا المجتمع، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية)م3، ص332.

(2) ينظر: نفسه، ص 332، 333.

(3) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 491.

(4) نفسه، ص 379.

بالتراث، معرفة بسائر العلوم الإنسانية، الانفتاح على الآخر من خلال الترجمة، إضافة إلى لغة الناقد).

أما مقاييس النقد، فأهم الشروط التي يتطلبها إحسان عباس فيها أن تكون شاملة متكاملة، وأن تتبع من طبيعة الشعر الذي يجري نقده، وأن يتمكن القارئ من إدراكها والناقد من تحليلها.

أولاً: أدوات الناقد:

أ- الذوق:

فأول ما يتطلبه إحسان عباس من الناقد: أن يمتلك القدرة على التذوق، ويرى أن من عيوب النقد الأدبي أن تتحول قواعده إلى أحكام صارمة يغيب عنها إحساس الناقد الأصيل⁽¹⁾، ويرى شكري عياد أن إحساناً "يميز الناقد عن الدارس العادي بما يتمتع به الأول من موهبة وقدرة على التخيل"⁽²⁾، وقد اعتبرت وداد القاضي قدرة إحسان على التذوق موهبةً أوتيها، فساعدته على التفاعل مع النص تفاعلاً كلياً، وإذ يتخذ الناقد قراراً نابعاً من نفسه بأن ينفذ قصيدة أو ديوان شعر أو مسرحية، يكون قد تجاوز دائرة الموضوعية إلى دائرة الذاتية، وذلك أمرٌ لا مفرَّ له منه إذا شاء أن يكون نقده أصيلاً مُعبِّراً عن رأيه الفني الصريح الخالص⁽³⁾.

وقد سبق الحديث في هذه الدراسة - عن التذوق والذاتية في منهج إحسان عباس النقدي، خلال عرضنا لموقفه من النقد، ممّا لا يحسن تكراره هنا، فالذوق

(1) ينظر: عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 436.

(2) عياد، شكري، إحسان عباس في نقد الشعر العربي المعاصر، (ضمن: في محراب المعرفة)، ص 190.

(3) ينظر: القاضي، وداد، تقديم من الذي سرق النار، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية)،

م 3، ص 300، 301.

أو إحساس الناقد الأصيل أولى أدوات الناقد، التي تُمهّد لعمله النقدي، لكنها لا تُغني عن سائر الأدوات التي سيلبي ذكرها.

ب- القدرة على المقارنة والحكم:

وليملك الناقد القدرة على المقارنة والحكم، لا بُدَّ أن يَصْنُرَ في قراءته للنصوص الأدبية عن قناعة شخصية بدور الشاعر، ودور الناقد. وقناعة الناقد نتائج لفكره الفلسفي، وكون قناعته تلك قناعة شخصية تُجسّد استقلاله الفكري وتُفردّه، وهذا ما يُمكننا أن نلمحه من تتبّع طريقة إحسان في استنباط مناهج النقد للنقاد العرب القدماء، فهو يُثني على طريقة عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) الذي يرفع دائماً من قيمة الفكرة، ويستدلُّ عليها بأدوات منطقية. والاهتداء إلى هذه الفكرة أو هذه (القناعة) يُعدُّ عند الناقد العقلاني من أهمِّ ضروب اللذة النفسية في تتبّع صور الجمال⁽¹⁾. لذا، يرى إحسان عباس أنه ليس من تناقض بين وصف الجرجاني بالعقلانية وأنه ناقدٌ جمالي، ذاك أن عقلانيته كانت "توعاً من الذكاء الخصب المقترن بإحساس فني دقيق بمواطن الجمال في فنّ القول"⁽²⁾، فالنظرية النقدية إنما تتجم عن فكرٍ فلسفي عريق⁽³⁾، لذا لا يمكن تكوين منهج نقدي بلا أيديولوجية وبلا فكر⁽⁴⁾.

وليس ضرورياً أن يتأتى حكم الناقد بالإعجاب بالعمل الأدبي عن طريق الجِدّة في الرأي، بل قد يتأتى عن طريق حضور شخصية الناقد، بحيويته وقدرته على الانتقاء، ويميز إحسان عباس -في هذا المقام- بين عمل ابن رشيق القيرواني

(1) ينظر: عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 437.

(2) نفسه، ص 441، 442.

(3) ينظر: عباس، إحسان، خواطر حول النقد العربي للقديم والمعاصر، (ضمن: أوراق مبعثرة)، ص 110.

(4) ينظر: أبو شاور، رشاد، حوار مع إحسان عباس، (مصدر سابق)، ص 329، 330.

(ت456هـ) في كتابه: (العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده)، وعمل أبي هلال العسكري (ت395هـ) في كتابه (الصناعتين)، فعلى الرغم من تشابه المؤلفين في بناء مؤلفيهما من كتب الآخرين وآرائهم، غير أن العسكري يبدو في مؤلفه - مُصنفاً وحسب، باهت الشخصية لا سبيل إلى عدّه ناقداً، فيما يمتاز مؤلف ابن رشيق بأن "كلّ فصل فيه مُستغنٍ بنفسه حسن الإيراد والاقتصاص للخبر والرأي معاً"⁽¹⁾، فهو يُلخّص المعرفة النقدية لأراء أئمة النقد وغيرهم ممّا يشكّل منهلاً لطلاب النقد الأكبّي⁽²⁾، وأبرز ما يلفت نظر إحسان عباس في عمدة ابن رشيق بروز شخصية مؤلفه من خلال جهده في الاختيار والانتقاء، وإن لم يأت فيه بجديد.

ويُعلّق على جهد أبي القاسم الموائعني الأندلسي (ت564هـ) في كتابه: (ريحان الألباب وربعان الشباب) القائم على كثير من المصادر المشرقية⁽³⁾، تعليقاً يلفت النظر لما يتمتع به من قدرة على الموازنة والحكم، يقول الناقد في ذلك: "ولو أن الموائعني لم يُكثر النقل والتلفيق من الكتب المشرقية لكان في مقدوره من خلال تمثيلاته وصوره، ومعرفته بطبيعة الأندلس ورقة ذوقه أن يكون ذا مكانة أوضح في تاريخ النقد الأدبي، ولكنه لم يسمح لشخصيته إلا بشئ يسير من الاستقلال والتفرد"⁽⁴⁾، فشخصية الناقد واستقلاليته إنما تتبدى من معالجته للقضايا النقدية في عصره وفي بيئته، وتُظهر ذوقه الخاص الذي يتشكّل من اطلاعه على القديم، واتصاله بأراء أهل زمانه سواء بالقبول أم بالرفض.

فما يهتم به عباس هو قدرة الناقد على الابتكار، وغياب هذه القدرة يُفضي إلى أن يصبح النقد شيئاً (مدرسياً) أشبه بقواعد البلاغة، ويحوّل شخصية الناقد القيادية

(1) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، 453.

(2) ينظر: نفسه، ص 453.

(3) ينظر: نفسه، ص 521.

(4) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 528، 529.

إلى شخصية ثانوية لا قيمة لها في النشاط الأدبي⁽¹⁾، ويُنثي إحسان على ابن سناء الملك (ت 608هـ) صاحب (دار الطراز) وتلميذ القاضي الفاضل في مصر، فما ميّزه هو طريقته النقدية في استخراج قواعد للموشح الذي ابتكره المغاربة (أهل الأندلس)، ويشير إلى قواعد أصل لها هي أعمق من تلك التي قامت على صفة شكل الموشح وتألفه من أقفال وأغصان وعدد أجزاء كلّ بيت، فتلك دراسة علمية تقوم على جمع الشواهد حسن، لكن ما ميّز نقد ابن سناء الملك هو إشارته أيضاً إلى التفنّات المختلفة في طبيعة الموشح، من ذلك حديثه عن الخرجة، فهو يصف لغتها الأعجمية وشروط تلك العُجمة، كما يرى أنها ملح الموشح وسُكره، وأنها السابقة - وإن جاءت في الخاتمة - وإنما وصفها بـ (السابقة) لأنها هي التي ينبغي أن يسبق خاطر إليها، وتكون أول ما يُنظم في الموشح⁽²⁾.

ويرى إحسان أننا "يجب ألا نُقل من قيمة القواعد التي استخرجها ابن سناء الملك، فإنها تدلُّ على عقلية تنظيمية في النقد، وإن لم يُعطنا فيها مقاييس واضحة، تُعين على تذوق الموشح أو استكمال نواحي الجمال فيه، وحسب ابن سناء أنه لم يُسبق إلى هذه الدراسة، وأنه لم يأت بعده من يكمل ما صنع"⁽³⁾، فما جعل إحسان عباس يُنثي على جهد ابن سناء تميّز شخصيته، وعقليته التنظيمية في استخراج قواعد للموشح تتعدّى نطاق الشكل الخارجي وتُجاوزه، فضلاً عما تمتّع به من قدرة على تفسير مقومات الاستحسان في الموشح.

(1) ينظر: عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 656.

(2) ينظر: عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 593، 594.

(3) ينظر: عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 594.

ج- ثقافة الناقد:

وموهبة الناقد لا تعتمد على ما يترسب في وعيه من تجاربه في الحياة ومطالعاته في الكتب حسب، بل إنها لا تكتمل إلا بدراسة منظمة تجعله على صلة وثيقة بثقافة عصره⁽¹⁾، أمّا ثقافة الناقد على وجه التخصيص فتحتاج إلى ما يأتي:

1. المعرفة بالتراث:

فتعميق صلته بالتراث، ومعرفته به، يصل نقده، ومنهجه العلمي بشخصية الأمة وخصوصيتها، فالمنهج العلمي أصل هام في التيار الفكري من ثقافتنا القومية، أمدته ضروب النقد الحديث بتعديلات ضرورية في تفرعاته لا في جوهره⁽²⁾، ولذا استمدَّ إحسان عباس معظم أدواته النقدية من ميراث العرب، وأقلها من الغرب⁽³⁾، ويؤكد إبراهيم السعافين أن إحسان عباس وإن كان "من القلائل الذين أَلَمُوا بصورة عميقة وشاملة بتراث الحضارة العربية الإسلامية، فإنه أيضاً من القلائل الذين مدّوا بصرهم إلى التراث العالمي. وهذه المزية هي التي جعلته يفيد من المعارف النقدية الغربية لمعاينة النص العربي دون أن يفرض عليه هذه المعارف فرضاً، مؤمناً بدور الزمان والمكان في تشكيل النص، وفي نقده، وتلقيه، رافضاً تطبيق مناهج مستعارة من حضارة أخرى"⁽⁴⁾.

2. المعرفة بسائر العلوم الإنسانية:

ولا يفتأ الناقد عباس يتكئ على معارف من (علم للتاريخ والفلسفة وعلم النفس والتاريخ الأدبي والفلسفة اللغوية ...) كل في المجال الملائم له ويحدثنا عن

(1) ينظر: عياد، شكري، إحسان عباس في نقد الشعر العربي المعاصر، (ضمن: في محراب المعرفة)، ص 190.

(2) ينظر: عباس، إحسان، محمود الغول والدراسات الكلاسيكية، (ضمن: أوراق مبعثرة)، ص 550.

(3) ينظر: أبو شاور، رشاد، حوار مع إحسان عباس، (مصدر سابق)، ص 328.

(4) السعافين، إبراهيم، إحسان عباس ناقد بلا ضفاف، 29.

اختياراته تلك بقوله: "وفعلتُ ذلك دائماً بشكل مُضمر وفقاً لإمكانات وطبيعة الظاهرة الأدبية"⁽¹⁾، فطبيعة الظاهرة الشعرية في شعر السياب وشعر كثير عزة هي التي أملت على إحسان عباس استعمال المنهج النفسي، وشعر المهجر هو الذي أملت عليه اتباع المنهج الرومانسي، وحين يتحدث عن الأزمة التي يعيشها النقد، يراها أزمة تخص الناقد أولاً، ناجمة عن أننا لم نعد نملك الناقد المثقف الواسع الاطلاع، إذ إن التخصص الدقيق وثقل أعباء الحياة حالاً دون التنوع في ثقافته⁽²⁾.

ويقرر إحسان أن النقد الأدبي حصيلة ثقافات متعددة تتوافر لدى الناقد، ولكن يغلب عليها جانب ثقافي متميز، يوجه النقد في طريقه ويسميه بسمته⁽³⁾، كما يعرض لأثر ثقافة الناقد في نقده، من خلال متابعة النقد العربي القديم، وكيف أن ما وجهه الراوية حين أصبح ناقدًا هو لون ثقافته اللغوية والنحوية والإخبارية، وحين سادت الثقافة الكلامية أخذت تواجه أسئلة جديدة حتمتها التغيرات في ظروف العصر وثقافته: ما أثر البيئة والعرق في الشعر؟ ما دور الحرب في وفرة الشعر في قبيلة دون أخرى؟ أيهما أشعر البدوي أم الحضري؟، واستطاعت المدرسة الكلامية أن تكون نظرية نقدية عربية هي في طابعها العام نظرية جمالية، ورأت أن الشعر ضرب من الصبغ والتصوير، سرُّ جماله في النظم إذ المعاني مطروحة في الطريق، واهتدت إلى تكوين ما يسمى بعمود الشعر، وكان مما رسّخ هذه النظرية وأكدها في النفوس: قضية إعجاز القرآن إذ الإعجاز لا يفسر بالمحتوى أو المضمون، بل يفسر بتآلف أجزاء النظم⁽⁴⁾، ثم أسلم النقد نفسه

(1) دراج، فيصل، البرغوثي، مريد، حوار مع إحسان عباس: أنا ذلك الراعي (ضمن: حوارات بستان عباس)، ص 131 .

(2) عباس، إحسان، خواطر حول النقد العربي القديم والمعاصر، (ضمن: أوراق مبعثرة)، ص 105.

(3) ينظر: نفسه، ص 106 .

(4) عباس، إحسان، خواطر حول النقد العربي القديم والمعاصر، (ضمن: أوراق مبعثرة)، ص 106، 107.

إلى أصحاب المدرسة المتفلسفة، ثم المدرسة الصوفية التي غيّبت دور النقد والناقد، لأن النقد عملية عقلانية يراد منها أن تكون موضوعية، فهي لا تتناسب والذاتية المغرقة التي يُمليها التصوف⁽¹⁾.

ولأن إحسان عباس مدرك لأثر ثقافة الناقد في نقده، فهو يطلب إلى الناقد الحديث، إحكام صلته بالتراث، ويدعو إلى عدم التسرع في تبني هذه النظرية أو تلك من النظريات الغربية، فإحسان يدعو الناقد إلى قراءة التراث قراءة جديدة وفرز إيجابياته عن سلبياته، كما يدعو إلى التخلي عن أخذ النظريات الغربية جاهزة، فذلك لا يحدّ من الأصالة والابتكار فحسب، بل يورث الناقد سوء الفهم لتلك النظريات، لأن تلك النظريات حين ظهرت في الغرب كانت نتيجة فكر فلسفي بعيد الأصول في تلك الثقافة، غريب عن الناقد العربي⁽²⁾، يقول إحسان عباس: "من الواضح أنني لا أدعو فيما عرضته إلى تبني هذه المدرسة أو تلك من مدارس الفكر الغربي، كل ما أقوله هو إن كان الأخذ عن الآخرين أمراً لا مناص منه، فلنأخذ بفهم، ووعي، مدركين مدى صلاحية ما نأخذه لأبنائنا. وخيرٌ من ذلك كله أن نذهب إلى جذور النظريات النقدية لدى الآخرين ليعيننا ذلك على توليد نظرية أدبية نقدية خاصة بنا"⁽³⁾.

3. المعرفة بالآخر:

فإحسان عباس يرى أن إنقاذ النقد لا يُحسِنه إلا ناقد مؤمنٌ بالنقد وبالشعر معاً، يستطيع الجمع بين الثقافتين: العربية والغربية⁽⁴⁾، لذا رأى أن الذين درسوا كتاب أرسطو لم يؤثروا في تاريخ النقد العربي إلا تأثيراً ضئيلاً، لأن أرسطو

(1) ينظر: عباس، إحسان، خواطر حول النقد العربي للقديم والمعاصر، (ضمن: أوراق مبعثرة)، ص 107، 108.

(2) ينظر: نفسه، ص 109، 110.

(3) نفسه، ص 111.

(4) ينظر: عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 549.

يتحدث عن نماذج لا يعرفها الشعراء العرب⁽¹⁾، فضروب النقد الغربي الحديثة، إنما تسهم بتعديلات ضرورية في تفريعات منهجنا العلمي لا في جوهره⁽²⁾.

وقد كان الناقد يُقدِّم على ترجمة ما يؤمن بجذواه، ويراه مستحقاً لأن يُترجم، وهو مدركٌ من خبرته الطويلة - عدم وجود قواعد مقرّرة في الترجمة، لأن كلّ كتابٍ يمتلك شخصيته الخاصة، ويعرض علينا مشكلاته المحدّدة⁽³⁾، مؤمناً بأن الترجمة من الوسائل التي تُتخذ لتجديد النقد العربي⁽⁴⁾، ومنحه شيئاً من السّعة.

ومن واقع تجربة إحسان عباس في الترجمة، يضرب مثلاً بأهميّة الكتب التي ترجمها للناقد العربي، ويرى أنّ نقلَ مثل هذه الكتب إلى العربية يضمن للنقد العربي حياته، وتواصله بالثقافات الغربية، لا انزاله وانكفاءه على ذاته، يقول: "لقد عملتُ أنا وزميلي د. محمد يوسف نجم في هذا الميدان متعاونين، ومن الطبيعي - بحسب ثقافتنا - أن يكون النقد الإنجليزي هو الميدان الملائم للترجمة في حالتنا، وقد اشتركنا في ترجمة كتاب النقد الأدبي ومدارسه الحديثة لستانلي هايمن - وكان استعراضاً لأهم النقاد الإنجليز والأمريكيين وطرائقهم في مقاربة النقد، ثم ترجمتُ أنا عدّة كتبٍ عظيمة الفائدة في هذا الميدان، منها مقال في الإنسان لكاسيرر وهو ذو طابع فلسفي، وكتاب عن ت. س. إليوت لمائيسن وكتاب عن همنغواي لكارلوس بيكر، وترجم محمد كتاب مناهج النقد الأدبي لديفيد دينتشر، وكان نقل هذه الكتب إلى العربية تعريفاً بالمدارس والمذاهب النقدية الحديثة والإفادة منها في حياة النقد في العالم العربي"⁽⁵⁾.

(1) ينظر: عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 673 .

(2) ينظر: عباس، إحسان، الأصالة في الثقافة القومية المعاصرة، (ضمن: أوراق مبشرة): 550 .

(3) ينظر: عباس، إحسان، كيف ترجمت (موبي ديك)؟، (ضمن: أوراق مبشرة)، ص 588.

(4) ينظر: نفسه، ص 591.

(5) عباس، إحسان، غربة الراعي، ص 234.

وفي حديث الناقد حول تجربته في الترجمة، الذي يتضمّن وصفاً للكتب التي قام بترجمتها، والفائدة التي توخاها من نقلها للعربية، يختتم بأن الترجمة -على المستوى العام- "خير حوار بين الحضارات، ولا تستطيع حضارة أن تستغني عن الترجمة، فهي تتمي التواصل الثقافي...، أما على المستوى الخاص فهي خير وسيلة لترسيخ المعارف الجديدة في نفس المترجم والقارئ"⁽¹⁾، ويشير إلى أن العقلية العربية لم تكن ضد الترجمة في عصر من العصور، ولكن ما يحول دونها هو عدم توفر ميزانية مالية للبحوث والترجمة، إضافة إلى فوضى المصطلح، وعدم الاستقرار على مصطلح واحد خلال التعريب⁽²⁾، أو عدم فهم المصطلح الأجنبي على وجهه الصحيح، ويرى الناقد أن الوسيلة الصحيحة للتغلب على هذه العقبة أن ندرس المصطلح في أصله -لا نقلاً عن ترجمات رديئة- ونعرف على أية خلفية فلسفية وضع⁽³⁾.

4. المعرفة باللغة النقدية والمصطلحات:

يؤكد الناقد إحسان عباس أن مشكلتنا -في العالم العربي- هي في وضعنا الشعر في غير موضعه، إذ نستعمل التصوير الشعري في النقد والكتابة العلمية، ويرى أن هذا لا يجوز. وهذا النوع من الخلط الذي ضاعت فيه الفواصل والحدود بين الأشياء، مما يسئ إلى النقد، فلا يجوز إطلاقاً أن أكتب دراسة علمية عن المقتبى بلغة شعرية، يجب أن أكتبها بالدقة العلمية التي تصل إلى الآخرين دقيقة تماماً⁽⁴⁾، فلغة الشعر ولغة البحث العلمي عالمان منفصلان، حتى وإن كان البحث

(1) عباس، إحسان، تجربتي في الترجمة، (ضمن: أوراق مبعثرة)، ص 598.

(2) ينظر: نفسه، والصفحة نفسها.

(3) ينظر: عواد، علي، حوار مفتوح مع بروميثيوس الفكر العربي، (ضمن: حوارات إحسان عباس)، ص 107.

(4) ينظر: فضل، جهاد، حوار مع إحسان عباس، في الشعر والنقد، (ضمن: حوارات إحسان عباس)، ص 25.

العلمي حديثاً عن الشعر نفسه⁽¹⁾، ولغة النقد - وإن كانت تحمل سمات الناقد تتبع من اختياراته وطريقته في القراءة - يجب أن تكون لغة علمية منطقية، ليسهل على قارئها الاهتداء إلى نتائجها التي توصل إليها الناقد.

لذا ترى وداد القاضي أن البساطة والوضوح في استعمال اللغة ليست دعوة نظرية مجردة عند إحسان عباس، فقد كان "أميناً لتصوره النظري للنقد الأدبي في مجال التطبيق، وكل دراساته النقدية مكتوبة بأسلوب واضح لا إبهام فيه، ولا مداورة، وكلها يظهر فيها البعد عن المستغلق من التعابير"⁽²⁾، فأحسان عباس - في تجربته في نقد السياب - يقول: "وقد بذلتُ جهداً غير قليل لأبرئ هذه الدراسة من التعميمات ومن انتحاء اللغة الشعرية الفضفاضة التي طغت على مناهج النقد في هذه الأيام، ذلك أنني أؤمن، إيماناً لا يدركه أي اضطراب بأننا حين نملك زمام الحقيقة نستطيع أن نعبر عنها بوضوح، وأننا حين نجد الحقيقة غائمة في نفوسنا نلجأ إلى المجازات، وأدهى من ذلك ألا تكون لدى الناقد (حقيقة) يريد أن ينقلها إلى الآخرين فيهم وراء عبارات شعرية سابغة الذبول يجرجرها لإثارة الغبار ظاناً بذلك أن تصاعد الغبار وحده كافٍ للدلالة على الفرس والفارس"⁽³⁾.

(1) ينظر: عباس، إحسان، الأصالة في الثقافة القومية المعاصرة، (مصدر سابق) ص 150.

(2) للقاضي، وداد، تقديم من الذي سرق النار، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية)، م 3، ص 301.

(3) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 5، 6.

ثانياً: مقاييس النقد ومعاييرها:

يشير إحسان عباس -من خلال تأصيله للنقد، وفي أثناء نقده التطبيقي- إلى المزايا التي يجب توافرها في مقاييس الناقد في القديم أو في الحديث، فعلى مقاييس الناقد أن تتميز بـ :

1. الشمول والتكامل:

ففي دراسته لنقد الحائمي (ت 388هـ) لا يجد مقاييس كبرى في مجال نقده التطبيقي، مؤكداً أن مقاييسه -في الأغلب- ضمنية أو تعميمية، لا تتجاوز وضع المصطلحات، وإيراد الأمثلة، والقطع الحاسم -دون تعليل- بما هو جيد وما هو ردي، إلا عند الحديث في السرقات الشعرية⁽¹⁾، أما مقاييس صاحب بن عباد (ت 385هـ) التي اقتدى فيها بابن العميد فلا تدلُّ على مقدرة نقدية، يقول: "ولا ندري ما الذي حدا بالصاحب إلى أن يستطرد في مقدمة رسالته متملقاً ابن العميد بالثناء على قدرته في النقد، فكلُّ ما أورده هنالك لا يدلُّ على مقدرة نقدية البتة"⁽²⁾، فمقاييس ابن العميد جزئية تكاد تقتصر على سلامة الحروف من النقل وعلى مطابقة الشاعر بين غرضه وما يصلح له من وزن وقافية، ويغترُّ اللفظة في بيت يرويه إذا كانت لا تعجبه، يقول إحسان في هذا: "وكلُّ هذا لا يصنع ناقداً. وإذا كانت هذه هي المقاييس التي تعلَّمها صاحب، فقد كان جديراً أيضاً بالتخلّي عن النقد لأربابه"⁽³⁾، فعلى الناقد أن يكتشف الجديد لا أن يردّد ما دار على ألسنة العوام، كذلك عليه أن يكون موضوعياً في حكمه دون لجوءٍ إلى ما يُشعر

(1) ينظر: عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 250.

(2) نفسه، ص 265.

(3) نفسه، ص 265.

بالتحامل، وألا يقوم نقده على تعداد المساوئ المحض، وأن يبني الناقد نقده على أصول واضحة لا على خواطر مرسلة حسب⁽¹⁾.

ومما أخلّ بمذهب ابن شهيد (ت 426هـ) النقدي، إثارة طريقته في الشعر، ومن خلال هذا الإيثار كان يقيس شعر غيره⁽²⁾، فمقياسه محدود غير شامل، وذاتي لم يخرج إلى دائرة الموضوعية، فهو لا يمكننا من توليد نظرية نقدية خاصة بنا لأنه لا يقوم على مزج المثال بالواقع⁽³⁾، ولأن مقياس ابن شهيد النقدي مقياس ذاتي، فهو يقع في التناقض حين يرصد تطور الذوق، ولكنه يدعو إلى الاعتدال في التجنيس، وإلى التوفيق بين طريقة العرب وطريقة المحدثين، "وفي هذا طرف من التناقض إذ ما دامت الأنواق هي التي تأخذ وتدع فكيف يمكن توجيه الذوق الذي أخذ يفتن بالإكثار من التجنيس إلى التوسط والاعتدال؟"⁽⁴⁾، ولكن ابن شهيد - بالرغم من تجاوز إعجابه بذاته وبشعره وبنثره كل حد - "فإنه ربما تفوق على ابن رشيق وابن شرف. وربما لم يبلغ أي ناقد أندلسي آخر مبلغه في إرهاف الذوق والإحساس بالجمال الفني، وقد اتخذ من شاعريته وسيلةً للتعبير عن آرائه النقدية بطريقة التصوير"⁽⁵⁾.

ويلاحظ الناقد أثر الاختصار على زاوية واحدة في النظر إلى الشعر على محدودية أحكام الناقد، فابن سعيد المغربي (ت 685هـ) يلح على استعمال مصطلحات كـ(المرقص، المطرب، المقبول، المسموع، المتروك)، وهذا يؤكد أن

(1) ينظر: عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 267.

(2) ينظر: نفسه، ص 483، وينظر: عباس، إحسان، تاريخ الألب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، ص 135.

(3) ينظر: عباس، إحسان، خواطر حول النقد العربي للقديم والمعاصر، (ضمن: لورق مبعثرة)، ص 112.

(4) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 490.

(5) نفسه، ص 491.

نظرة ابن سعيد إلى الشعر كانت "من ناحية (التأثير) وحسب"، أي نظرة إلى فعل الشعر في نفس المتلقي وإلى ردّ الفعل لديه حين يتلقى الشعر؛ وقصر النظر على هذه الناحية دون سواها... وذلك انحيازاً إلى جانب المتعة في الشعر، وانصرافاً عما اهتمّ به النقاد الأندلسيون السابقون من الزاوية الأخلاقية⁽¹⁾، وقد علمنا مما سبق - إيثار إحسان عباس للشعر الذي يحمل رؤية فلسفية عميقة إلى جانب المتعة التي يؤديها، كما يؤثر أن يؤدي النقد وظيفة شمولية بالنسبة للفن الشعري، ولذا يرى أن "مقياس ابن سعيد سريع إلى الاختلال عند الفحص"، لا من حيث النظرة والذوق لدينا اليوم، بل من حيث شمول النظرة لو حاولها ابن سعيد نفسه، ولهذا نجد اضطراباً داخلياً لدى ابن سعيد في الأخذ بمقياسه⁽²⁾.

أمّا المساجلات التي دارت بين القاضي الفاضل وتلميذه ابن سناء الملك فعلى الرغم من أنها نوعٌ من النظر النقدي إلا أنها في رأيه "قاصرة على تدريب فرد من الناس ليجود شعره، ويوسع أفقه في القدرة على تمييز الجيد من الرديء في الشعر"⁽³⁾، فهي لم تبلغ أن تحيل الذاتي موضوعياً، أي أن تستخرج قواعد للشعر من ممارسات الشعراء، فتعين الشعراء أنفسهم أو تساعد من أراد أن يترب على النقد.

وهذا مما يحرص إحسان عباس عليه: أن تكون دراسة الناقد شاملة متكاملة، ذات منهج ينبع من فكر الناقد وشخصيته⁽⁴⁾، لذا فأول ما اهتمّ به من أدوات المعري النقدية، وأول ما سعى للبحث عنه، هو ما يوضح (موقفاً) أو (منهجاً) نقدياً⁽⁵⁾، فإحسان مهتم بأبرز ما يميز الناقد، وهو منهجه الخاص الذي تظهر فيه

(1) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 545.

(2) السابق، ص 545.

(3) السابق، ص 592.

(4) ينظر: فاضل، جهاد، حوار مع إحسان عباس: في الشعر والنقد، (مصدر سابق)، ص 25.

(5) ينظر: عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 379.

شخصيته الخاصة، وكونُ مقاييس هذا المنهج وأدواته شاملةً متكاملة، فهذا مما يُخرج أحكامه من الذاتية لتصبَّ في الموضوعية.

فالنقد الذي يعتمد على آراء نجده فيما وُجِّهَ إلى أبي ماضي من قبل بعض النقاد، ويرى إحسان عباس أننا قد نجد لديهم آراء صائبة، "ولكننا نراها آراء جزئية لا تفسر لنا طبيعة الموقف الذي يفقه هذا الشاعر"⁽¹⁾.

2. نابعة من طبيعة الشعر:

وحتى لا تكون المقاييس التي يضعها الناقد لصفة الشعر الجيد مثالية أكثر مما ينبغي، أو حتى خيالية، فلا بُدَّ أن تتبع من طبيعة الشعر نفسه، وبذا تكون مقاييس واقعية، تتطور بتطور الحركة الشعرية، وتحمل سمات الأمة في الفكر والإبداع، لأن كل نقد عند أية أمة صورة للنماذج الشعرية فيها⁽²⁾، فالمتنبي كان يعيش في جوِّ الفكر الفلسفي، سواء استمدّه من تجربته العلمية أم من ثقافته، وقد كان أثر هذه الفلسفة في شعره يتطلب ناقدًا ذا ثقافة فلسفية، ولكن هذا الجانب لم ينل عناية كبيرة من النقاد، ولم يُدرس أثره إلا في مواضع قليلة⁽³⁾.

ولأن الوسائل النقدية -عند أنصار المتنبي- لم تكن قد تطوّرت بما يناسب الجدة التي طلع بها، فقد استعاروا الوسائل القديمة لدراسة ظاهرة جديدة، أما خصومه فقد كان نقدهم -في أكثره- هجومًا شخصيًا عليه من خلال شعره⁽⁴⁾، ولذا فقد أثبت شعر المتنبي عجزَ النقد ودورانه حول نفسه، لأن أدوات الناقد عجزت عن أن تتطوّر فتفسّر كنه تفوّق هذا الشاعر، كما عجزت عن أن تواكب تطوّر

(1) عباس، إحسان، نجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 145.

(2) ينظر: عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 673.

(3) ينظر: نفسه، ص 241، 242.

(4) ينظر: نفسه، ص 245.

الشعر بعد المتنبي، وظلَّ النقد جامداً -حتى في تطوُّره- لأنه تعلَّق بظاهرة واحدة من ظواهر الشعر ونسي ما عداها⁽¹⁾، فالنقد بذلك لم يواكب تطوُّر الحركة الشعرية في تحديث أدواته.

ومن طبيعة الوضع الأندلسي والشعر الأندلسي نفسه اتخذ النقد الأدبي وجوده وسماته، فمحاكاة الأندلسيين لأدب المشرق كانت شيئاً طبيعياً، ولكنها لم تُخفّت صوت الأصالة الأندلسية⁽²⁾، فطبيعة الوضع الأندلسي -لذلك- كانت قائمةً على إثبات الاستقلالية والخصوصية لكلٍّ من الشعر الأندلسي والنقد الأندلسي بعيداً عن التبعية للمشرق العربي، ولم يستطع النقد التخلُّص من الأحكام الأخلاقية لأن الصبغة الخارجية للحياة الأندلسية كانت دينية، كما أنَّ الفرقة التي نجمت في القرن الخامس قسّمت الأندلس إلى دول متناحرة كان الشعر يُذكي تناحرها، ف "كان لا بدُّ أن يكون الناقد أنفذ بصرأ من الشاعر الذي توجَّهه الحاجة وتحمله المبالغة إلى أقصاها"⁽³⁾، وكان للصراع الذي نشأ بين الشاعر الأندلسي ومعلمه، والشاعر وطبقة اللغويين، أكبر قيمة في خلق الحركة النقدية من داخل الأندلس نفسها، دون أن تستمدَّ ذلك من المشاركة⁽⁴⁾.

والتأليف الشعري من أبرز العوامل التي أثرت في تطوُّر النقد -مثلاً يرى إحسان عباس- لكن النقد في تطوره ينبغي أن يقوم مع الإحساس بالتغير والتطوُّر "في الذوق العام أو في طبيعة الفن الشعري، أو في المقاييس الأخلاقية التي يستند إليها الشعر أو في العادات والتقاليد التي يُصوِّرها، أو في المستوى الثقافي، ونوع

(1) ينظر: عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 655، 656.

(2) ينظر: عباس، إحسان، تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، ص 5.

(3) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 480.

(4) ينظر: نفسه، ص 482.

الثقافة في فترة إثر أخرى أو في مجموعة من القيم على وجه التعميم⁽¹⁾، ويردُّ إحسان أهمية الإحساس بالتغيّر والتطوّر إلى أنه المحفّز الذي يلفت الملكة النقدية إلى حدوث (مفارقة) ما، وهذه المفارقة ينبغي أن تكون ساطعة، وأن تُمثل تحوُّلاً بعيد المدى، حتى يتمكن الناقد من ملاحظتها، وتطوير أدواته النقدية لتلائم تطوُّرها⁽²⁾.

وقد يعمد إحسان عباس إلى تفسير الشعر القديم بحسب مناهج النقد الحديثة، من ذلك ميله إلى تصنيف شعر ابن حمديس الصقلّي (ت 527هـ) - وفق جودته الفنية- في الترتيب التالي، أولاً: قصائد تشترك في طبيعة الحزن، وفي مقدار صالح من الصدق العاطفي، وهي قصائده في التفجع على ضياع الوطن، ثانياً: قصائد تمثل التلقائية في الإنشاء للتعبير عن حالات النفس نون حافز خارجي، ثالثاً: شعر الوصف، والمعيار هنا هو إتقان الصورة، ودرجة الصنعة فيها⁽³⁾، وهنا نلاحظ أن المقاييس النقدية -عنده- إنما تتبع من طبيعة الشعر نفسه، فالمقاييس التي اتخذها في النظر إلى المجموعتين الأوليين هي قوّة العاطفة وصدقها وتلقائيتها، أمّا في المجموعة الثالثة فالقاعدة هي إتقان الصورة، لأن شعر الشاعر لا يمثل تعاطفاً مع الطبيعة أو إحساساً بها، لذا اختلفت طريقة الناقد في معالجتها وتقديرها.

أمّا في الشعر الحديث فإحسان عباس يلتقط الجديد في كلّ عمل أدبي ويردُّ عليه بإجابة جديدة بعيدة عن الركود والجمود⁽⁴⁾، وهذا ما جعل كتابته عن البياتي موجّهة في رصد علامات تطوّر الشعر الحديث، على أسس نقدية جديدة تلائم نتاج البياتي الشعري، ويعمد الناقد إلى استعمال معرفته بالتاريخ، وعلم النفس، واللغة،

(1) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 646.

(2) ينظر: نفسه، ص 646، 647.

(3) ينظر: عباس، إحسان، مقدمة ديوان ابن حمديس، ص 17.

(4) ينظر: دراج، فيصل، البرغوثي، مريد، حوار مع إحسان عباس: أنا ذلك الراعي، (ضمن: حوارات إحسان عباس)، ص 131.

وغيرها في المجال الملائم لها⁽¹⁾، ويرى أن شعر البياتي هو الذي يُملَى على الناقد وعلى القارئ عموماً - أن يحمل في نفسه مقدّمات الفهم النفسي ليرفع حجب الإبهام عن شعره⁽²⁾.

فكل عمل فني هو قاعدة في ذاته، تنتزع من الناقد المنهج والأحكام، والناقد يحاول أن يستمدّ من كل مدرسة نقدية ما يمكن أن تمده به بحسب النصّ الشعري الذي يعالجه⁽³⁾، ويدرك إحسان حاجة الناقد إلى تجديد أدواته التي يستعملها للحكم، وهو في تجديده لا ينفصم عن ميراث أمته النقدي، فيقرّر أن ثلاثة أرباع أدواته في نقد الشعر من ميراث النقاد العرب وربّما من الغرب⁽⁴⁾، فهو لا يقيد نفسه بحدود منهج واحد، ولا يقول إن ما يستعمله في قراءة النصّ الشعري هو المنهج الوحيد الذي لا يقف إلى جانبه منهج آخر، فمناهج الدّراسة متعدّدة⁽⁵⁾، وللناقد الحق في الاختيار منها، بحسب الغرض الذي ترمي دراسته إلى إبرازه.

ففي كتابه: (اتجاهات الشعر العربي المعاصر)، اختار الناقد المنفذ الداخلي ليمنح القارئ إقبالاً على دراسة هي أقرب إلى طبيعة الشعر من دراسته خاضعاً للمؤثرات الخارجية، فقد اتجه الدارسون إلى رؤية الشعر المعاصر من الخارج، وهي رؤية سهلة إذ يقفون مثلاً عند الاتجاه السياسي أو القومي أو الاجتماعي....، ويرى الناقد أن مثل هذه النظرة تُسوّي بين النماذج العليا والدنيا من الشعر، فالنوعان من هذه النماذج قد يُدرسان معاً لأن فيهما شواهد على هذا المؤثر أو

(1) ينظر: فاضل، جهاد، حوار مع إحسان عباس: في الشعر والنقد، (ضمن: حوارات إحسان عباس)، ص 23.

(2) ينظر: عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي دراسة في (لبريق مهشمة)، (مصدر سابق)، م 3، ص 414.

(3) ينظر: صبحي، محيي الدين، حوار مع إحسان عباس: الناقد، المعلم، المحقق، المثقف، ص 163، حوار مفتوح، ص 194، (ضمن: حوارات إحسان عباس).

(4) ينظر: أبو شاور، رشاد، مع الدكتور إحسان عباس، (مصدر سابق)، ص 328.

(5) ينظر: عباس، إحسان، اتجاهات الشعر المعاصر، ص 6.

ذاك، ولا يُدرسان لقيمتيهما الفنية⁽¹⁾، أمّا المنفذ الداخلي فقد قاد الناقد إلى دراسة موقف الشاعر المعاصر من الزمن، من المدينة، من التراث، من المجتمع، وهو أقرب إلى روح الشعر الحديث من حيث اعتماده العمق النفسي والفكري⁽²⁾.

وبدراسة إحسان نسعى إلى استئثاره "دارسي الشعر الحديث بفتح منافذ للولوج إليه وتنوقه وتأمّله وتصوّره من خلال الحركة الشعرية نفسها"⁽³⁾، ويرى في شيء من الشعر - أن السبيل الصحيح لدراسته يكمن في جمع مسودّات شعر الشاعر، لملاحظة جهده في التنقيح، كما تقتضي مثل هذه الدراسة مراعاة الترتيب التاريخي وملاحظة المؤثرات في إبداع الشاعر⁽⁴⁾، وفي أحيان أخرى يلجأ الناقد إلى القراءة النصّية الأسلوبية⁽⁵⁾، في مثل بحثه عن (مفتاح القصيدة) ويعني بها الكلمة الأكثر تكراراً وتعبيراً عن الروح العامة في النصّ.

وتشير وداد القاضي إلى مدى تفاعل الناقد مع العمل الأدبي الذي يتعرض لنقده، وإلى غرقه في عالم العمل الأدبي الداخلي، واعتماده على تحليل لغته بالكشف عن رموزها ودلالاتها النفسية، ويفيد في ذلك من علم النفس وعلم الأنثروبولوجيا ليصل إلى تكوين صورة (تفسيرية) لأعمق أعماق العمل الفني⁽⁶⁾.

ولا يفرض الناقد على شعر الشاعر مقاييسَ أجنبية عن شعره لأنه بذلك يجني عليه بل ويحطمه، ففي قراءته لشعر بشاره الخوري (الأخطل الصغير)

(1) ينظر: عباس، إحسان، اتجاهات الشعر المعاصر، ص 5، 6.

(2) ينظر: نفسه، ص 111.

(3) نفسه، ص 8.

(4) ينظر: عباس، إحسان، شوقي شاعر العصر الحديث للدكتور شوقي ضيف، (ضمن: بحوث ودراسات في الأدب والتاريخ)، م 1، ص 598، 599.

(5) ينظر: خليل، إبراهيم، تحولات النص، ص 13-27.

(6) ينظر: القاضي، وداد، تقديم من الذي سرق النار، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية)، م 3، ص 312.

يقول: "لا يحاول الناقد أن يطبّق على هذا اللون من الشعر مقاييس ومبادئ أخذ النقاد ينادون بها ويدعون إليها، ويكفي أن نشير من ذلك/ في هذا المقام إلى واحد منها هو مبدأ (وحدة القصيدة) ماذا يحدث لو أننا طبقنا هذا المبدأ على شعر الأخطل، وهو الشعر الذي يجذبنا بحلاوته العامة ورونقه الجميل، وأحياناً بصورة ومبتكراته في التعبير؟ قد يكون ذلك ضرباً من التجني - فيما أعتقد - لأن هذا الشعر لا يستند إلى الوحدة"⁽¹⁾.

والأدب العربي المعاصر - في رأي إحسان عباس - تأثر بالغرب إلى حد كبير، وإن كانت الأشكال الأدبية في الغرب منفعةً بالحياة الغربية انفعالاً مستمراً منذ قرون وأجيال، فالأديب العربي إذ يتخذ له نهجاً نحو تلك الأشكال الأدبية لا يدرس ما كُتِب بالعربية، ولكنه يحكم على أدبه بمقاييس لم تُنتزع من الأدب العربي، والقدر الأعظم من القراء والكتاب ليسوا رائدين في مجال الآداب الغربية، ممّا يجعل سلطان الآداب الأوروبية وقواعدها النقدية غير منازع⁽²⁾، فالناقد ليس ضدّ الإفادة من مناهج النظر الغربية، لكنه مؤمنٌ بخصوصية كل أمة في الإبداع الشعري والنقدي، فكيف إذا أصبح الشعر العربي نفسه على درجة عالية من التبعية للغرب، إذ ذاك يفقد الشعر خصوصيته، ويفقد الناقد شخصيته.

3. سهلة الإدراك والتعليل:

فأدوات الناقد ومقاييسه - في نظره - يجب أن تتسم بالوضوح والمنطقية والمنهجية، لتكون ذات أثر في المتلقي، لا سيما بعد تراجع دور الناقد الذي لا يُعترض على مقرّراته وآرائه، مما أوقع النقد في حيرة لم يستطع الفكاك منها، ويعرض إحسان لتاريخ هذه الفكرة - أعني الحكم غير المعلل - في النقد العربي

(1) عباس، إحسان، دور الأخطل الصغير في الشعر العربي المعاصر، (ضمن: أوراق مبعثرة)، ص 60، 61.

(2) ينظر: عباس، إحسان، محمود الغول والدراسات الكلاسيكية، (ضمن: أوراق مبعثرة)، ص 571، 572.

القديم، ويرى أنها لقيت قبولاً كبيراً لا سيّما لدى الباحثين في مشكلة الإعجاز، فـ"هذه المشكلة الدقيقة لم تعد سؤالاً عن الموازنة بين الجودة وعدم الجودة -كما هي الحال في الشعر الإنساني- وإنما كانت سؤالاً عن الجودة المطلقة في جهة، بالنسبة لكل درجات الجودة في إنشاء الأدميين"⁽¹⁾، وهذه المشكلة هي التي وضعت النقد الأدبي كله على أبواب (منطقة اللاتعليل)، ولكنها بذلك أوقعت النقد في حيرة لم يستطع الفكاك منها، فقام عبد القاهر الجرجاني بمحاولة تبسيط التعليل في مستويات الجودة في الأدميين، شاعراً أنه هو الناقد الذي يستطيع أن يحل المشكلة⁽²⁾، وإحسان عباس يعرض ما احتله (الحكم المعلّل) من قيمة وقعت في إدراك النقاد القدامى فأمنوا بها، ويرى أن عيب الكتب التي جاءت بعد الجرجاني أنها جعلت البلاغة قواعد وأحكاماً صارمة، ليس فيها إحساس الناقد الأصيل ولا قوة التعليل الذوقي أو الفكري⁽³⁾.

والتعليل هو سبيل الناقد إلى فهم العمل الشعري، وإحسان الناقد يرى أن ابن شرف القيرواني لو وقف عند ظاهرة إخفاق امرئ القيس مع المرأة أساساً لتعليل تصريحه بالفجور، "لكان خير من استغل هذا الموقف النفسي في فهم لون من ألوان الأدب أو ظاهرة من ظواهره"⁽⁴⁾.

فالتعليل -الذي يطالب به إحسان- ينبغي أن يكون معقولاً مقبولاً، لا ضرباً من المستحيل، كما في نقد لسان الدين ابن الخطيب (ت776هـ) الذي يفرق بين الشعر والسحر، فالسحر حين يُسلط على شيء ما ينقل هيئته من حال إلى حال، وتحت تأثيره تتم تحولات ما كانت لتتحقق دونه، ولكن إحسان عباس يتساءل: هل

(1) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 658 .

(2) ينظر: نفسه، ص 658 .

(3) ينظر: نفسه، ص 436 .

(4) ينظر: نفسه، ص 473 .

هذا المعيار قابل للتطبيق؟ وكيف يمكن للناقد أن يفرز ما هو سحر مما هو محض شعر؟ ويرى أن لسان الدين نفسه أحس بصعوبة ذلك، لأن الفرق بين هذين النمطين شديد الدقة، وأولى الصعوبات واجهته حين افتتح باب المدح بمدح الرسول (ص)، ولكنه لم يجد قصيدة واحدة يمكن أن تتدرج تحت عنوان السحر، وعلل ذلك بأن وقار جناب الرسول (ص) يبهر النفس، ولما انتقل إلى باب الفخر، وجد أن السحر والشعر يتنازعا هذا الباب، فترك تمييز ذلك للقارئ⁽¹⁾، وهكذا فمقياس لسان الدين مقياس "يصعب تطبيقه، بل يبلغ درجة الاستحالة، وإذا حدث أن تمّ التطبيق فإن ذلك لن يصبح قاعدة عامة"⁽²⁾.

وكما انتقد إحسان عباس المقياس الذاتي عند ابن شهيد⁽³⁾، انتقد المقياس العام عند ابن حزم كذلك، ذلك أنه جاء بمقاييس غير علمية، تعمد أكثر فنون الشعر، ولا تبقي إلا على الشعر التعليمي⁽⁴⁾.

(1) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 642، 643 .

(2) نفسه، ص 643 .

(3) سبقت الإشارة إليه في: (الشمول والتكامل).

(4) ينظر: عباس، إحسان، تاريخ الألب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، ص 135.

الفصل الرابع

معالم قراءاته النقدية وخصوصيتها

إن أبرز ما يلفت نظر الباحث المتتبع لمسيرة إحسان عباس في نقد الشعر أن فهم الناقد لتجربة الشاعر الشعرية وإحساسه بها، هو الذي يُملّي عليه اختيار ما يُلائم تلك التجربة لقراءتها وتحليلها، مُعلّقاً عليها وناقداً.

وأولى مزايا هذه القراءة أو هذا المنهج أنه اختياري، فقراءة الشعر الرومانسي في تجربة شعراء المهجر الشمالي، تتطلب من الناقد أن يكون رومانسياً ليستطيع الاقتراب من تجربة أولئك الشعراء، أما مع شعر بدر شاكر السياب الذي تأرجح بين الالتزام وعدمه، فقد اختار الناقد المنهج النفسي إضافة إلى الإيديولوجي، وفي شعر عبد الوهاب البياتي الذي التزم الصورة قاعده له حاكمه الناقد بمنهج التصويريين (الايماجيين)، ولم ينخلق الناقد على منهج واحد يملّي عليه طبيعة قراءته، بل قرأ في شتى الاتجاهات، وتقبّل التجديد في الشعر وفي اتجاهاته، وكان لذلك أكبر الأثر في تطوّر منهجه في القراءة، قراءته التي يغلب عليها القراءة التاريخية، ومشاركة الشاعر الإحساس بتجربته ومحاولة نقلها للقارئ بأبعادها الإيديولوجية والنفسية إلى جانب القراءة الموضوعية التي تتضمن قراءة (حياة النص) في نفس صاحبه، وموقعه في التجربة الشعرية عموماً، ولذا ركز على (النقد المقارن) تارةً والموازنة تارةً أخرى.

فمنهج قراءة التجربة الشعرية اختياري، تكاملي، وكان "يجرّب في كل مرة يتصدى فيها لقراءة ظاهرة أو دراسة نقدية لمبدع أو تاريخ لحركة نقدية متراخية، أو رؤية حركة إبداعية أو تيار أدبي معيّن، منهجاً جديداً يستقيّه من طبيعة الظاهرة أو المبدع أو الحركة النقدية أو التيار الأدبي المعيّن لا فرضاً لإطار جاهز أو منهج خارجي مجتلب"⁽¹⁾، ولذا فقد آثرت أن أصنّف المناهج المختلفة تحت مسمّى

(1) السعافين، إبراهيم، إحسان عباس ناقد بلا ضفاف، (مرجع سابق)، ص 8 .

القراءات، فعرضت لقراءته التاريخية، والانطباعية، والإيديولوجية، ثم النفسية، والموضوعية، ثم القراءة التكاملية.

فهو حين ينظر في تجربة الشاعر لا يقصرها على الموضوعات أو المشكلات الاجتماعية فحسب، فللشاعر أن يستجيب للموضوعات الجمالية التي يراها، نفسية كانت أم طبيعية أم إنسانية، ففي التجربة الشعرية تمحي الحدود بين التجارب الذاتية ومعانيها الإنسانية والاجتماعية، وللشاعر أن يتناول من تلك التجارب ما يشاء، فيصوره تصويراً إيحائياً فنياً يستجيب أولاً إلى إحساسه ووجدانه⁽¹⁾، وهذا هو ما يسميه مصطفى السحرتي نقلاً عن الناقد جرين (Green) - المنهج العام، وهو النظر إلى ما في العمل الأدبي من تجربة، أو فكرة أو حقيقة، ومراعاة الوحدة الفنية، التي تعني اتصال الجزء بالأجزاء الأخرى مهما تكن عديدة ومتنوعة، بحيث تؤدي هذه الأجزاء إلى تأثير كلي، ثم النظر إلى الصفة الفنية للعمل الأدبي، وما فيه من حيوية، وجدة، وصنق فني⁽²⁾. وما توصل إليه إحسان عباس في مسيرته النقدية أن كل قصيدة تحتاج إلى منهج خاص بها⁽³⁾، وهذا ما دفع محيي الدين صبحي ليقول إن ما لدى إحسان من ممارسة نقدية هو "إجراءات نقدية وليس منهجاً، وهذا أبلغ دليل على أن الرجل ناقد أصيل، فمثل هذا الناقد يترك للنص قيد الدراسة أن يحدّد له منهجه"⁽⁴⁾.

(1) ينظر: هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص 391 .

(2) السحرتي، مصطفى عبد اللطيف، (1962) النقد الأدبي من خلال تجاربي، القاهرة، معهد الدراسات العربية العالية، ص 10، 11 .

(3) ينظر: عباس، إحسان، حوار مفتوح، (ضمن: حوارات إحسان عباس، مصدر سابق)، ص 194 .

(4) صبحي، محيي الدين، إحسان عباس والنقد الأدبي، مرجع سابق، ص 8 .

1) القراءة التاريخية:

يعدّ عبد القادر القط المنهج التاريخي الذي اتبعه إحسان عباس في (تاريخ النقد الأدبي عند العرب)، قيداً فرض عليه دراسة كلّ كتاب في النقد وما يتصل به من آراء في كتب غير نقدية على حدة، كما فرض عليه كذلك ألاّ تتجمع ملاحظاته العديدة الواعية حول قضية واحدة يتابعها الدارس ويرصد نشأتها وتطورها واختلاف النقاد حولها⁽¹⁾، غير أن عبد القادر القط يستدرك وصفه لقراءة إحسان التاريخية بقوله: "ومهما يكن من شأن هذا المنهج وضروراته، فإن الكتاب يقدم إلى دارس النقد العربي صورة كاملة دقيقة، لا تقف عند كتب النقد وحدها، بل تجمع كثيراً من النظرات الفرعية المتصلة بالنقد في كتب فلسفية، أو كتب بعيدة عن الأدب"⁽²⁾.

ويرى جابر عصفور أن القراءة التاريخية للتراث النقدي عند إحسان عباس اقترنت بالنظرة الكلية الشاملة، ويرى أنها تجاوزت منطق (التأريخ) إلى (التاريخ)، والتأريخ هو دراسة لماضي ميت مصمت، ومجرد سرد لمعطيات جامدة مباشرة متناثرة أو متجزئة، بينما (التاريخ) هو إنتاج معرفة جديدة بالتراث العام، أو قراءة شاملة لأحداثه، وعلاقاته، وأنظمته من شتى المستويات: الاجتماعية والفكرية والسياسية والفنية، فالقراءة التاريخية -عند إحسان- تحرص على استقلال موضوعها المقروء داخل علاقاته الخاصة في عصره الخاص⁽³⁾.

(1) ينظر: القط، عبد القادر، نظرات في كتاب (تاريخ النقد الأدبي عند العرب)، (ضمن: إحسان عباس ناقداً محققاً، مؤرخاً) ص 54 .

(2) المرجع السابق: ص 59 .

(3) ينظر: عصفور، جابر، (1994) قراءة التراث النقدي، ط1، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، ص44، 45 .

ويؤكد يوسف بكار هذا الرأي عن قراءة إحسان عباس، ويميزها "بوعي المؤرخ الناقد البصير، وبنظراته الثلاثية إلى تراثنا النقدي، إذ أرّخ للنظرات النقدية، وتطور الذوق، والتيارات الثقافية معاً، فأخرج تاريخ النقد العربي من درس لبعض الكتب النقدية فقط إلى تاريخ قائم على التطور، وعلى إبراز الجهود التي طُمِسَتْ لأنها وردت في كتب لم تخصص للنقد"⁽¹⁾.

وما يهتم به جابر عصفور في جهاز القراءة عند الناقد هو ما يعبر عنه بـ"قدرة آلياته على استيعاب المعطيات المقروءة تحليلاً وتفسيراً وتقييماً، ومن حيث قدرة إجراءاته على اقتناص الإشكاليات الكلية لهذه المعطيات وليس جزئياتها، ومن حيث تكامله الذي لا ينفصم معه مقروء الحاضر عن مقروء الماضي"⁽²⁾، ويشبهه عصفور جهاز القراءة -على هذا النحو- بالقاطرة التي لا تتفصل عما تنقله أو توصله، فحاملها بعضٌ محمولها⁽³⁾، وإحسان عباس مدرك لتلك الصلة بين تجربة الناقد وتجربة الشاعر، فالنقد عنده "تعبير عن موقف كلي متكامل في النظرة إلى...الشعر خاصة، يبدأ بالتذوق، أي القدرة على التمييز، ويُعبّرُ منها إلى التفسير، والتعليل، والتحليل، والتقييم -خطوات لا تغني إحداها عن الأخرى، وهي متدرجة على هذا النسق، كي يتخذ الموقف منهجاً واضحاً، مؤصلاً على قواعد -جزئية أو عامة- مؤيداً بقوة الملكة بعد قوة التمييز"⁽⁴⁾.

فالتذوق، والقدرة على التمييز، إنما يُجلبان قدرة الناقد على تمثيل تجربة الشاعر، والصدور عنها، بما يكفل للقراءة التاريخية فهمها على وجه قريب، والاتصال بها، فتصبح كأنها قراءة داخلية من داخل تجربة الشاعر.

(1) بكار، يوسف، في النقد الأدبي إضاءات وحفريات، (مرجع سابق) ص 134 .

(2) عصفور، جابر، قراءة التراث النقدي، ص 25.

(3) ينظر: المرجع السابق، ص 25 .

(4) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 646 .

والاتصال بالتراث وتطويره في ضوء المعارف الجديدة، هو ما يكفل له خصوصية أكبر وارتباطاً أشد بالعقل العربي⁽¹⁾، والناقد ينتقد الرؤية من الخارج، لأنها سهلة، فالوقوف عند مثل الاتجاه السياسي أو القومي أو الاجتماعي في شعر الشاعر يحيل الشعر إلى (وثائق) كما يحيل دور الناقد إلى عمل الـ(وثائقي) الذي يحرص على رصد شواهد على هذا المؤثر أو ذاك ويصفها وصفاً سطحياً لا يفرّق بين جيد الشعر ورديئه⁽²⁾، فكلها سواء حين يكون عمل الناقد (تأريخاً) وحسب.

والناقد مدرك لتمييز منهجه، فكل منهج هو أداة في يد صاحبه، فإذا كان تاريخياً وكان كاتبه يقف عند الوصف الظاهري للأشياء، لم يستطع أن يجاوز القراءة الخارجية لموضوعه، أما المنهج الذي اختاره إحسان فهو (استبطان) العمق النفسي والفكري⁽³⁾، والتغلغل إلى أعماق تجربة الشاعر، وهو بذلك (قراءة داخلية) لتلك التجربة الخاصة في سياق التجربة الشعرية العامة، وتعرف إلى ميزاتها الخاصة، وسماتها المميزة.

وهذا المنهج — كما يصفه إحسان عباس نفسه: "متصل بحقيقة الشعر، لا بحقيقة التاريخ، ومحملة للفكري أعمق، والقدرة فيه على اكتشاف الفعاليات الفكرية والنفسية أرحب مجالاً، ورغبة في تجنب (الوثائقية) المحض، وجدنتي في الغالب — أقف عند النماذج التي أجدها ذات قيمة فنية في ذاتها إلى جانب ما قد يكون لها من

(1) ينظر: حمودة، عبد العزيز، (2001) المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ص 200 .

(2) ينظر: عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 5 .

(3) ينظر: نفسه، ص 8 .

قيمة (وثائقية)⁽¹⁾، ولذا يردّ إحسان غايته من دراسة شعر الشريف الرضي على هذا النحو التاريخي أنه أراد بيان تطوره في الحياة، والشخصية والشعر معاً⁽²⁾.

وإحسان يتوصل للمعنى الصحيح حين يضع العمل الأدبي في سياقه الأدبي -التاريخي الأصلي، لأن هذا السياق يضمُّ التجربة البشرية ويستطيع القارئ من خلاله إدراك التجربة وإعادة صياغتها في نفسه⁽³⁾، فالقصيدة تجربة للقارئ مثلما هي تجربة للكاتب⁽⁴⁾.

وأكثر شعر الخوارج في رأيه متصل بالأحداث التاريخية، ولأن مهمة الناقد الأدبي لا تتجه للتأريخ لحركات الخوارج، ولا لفرقهم الدينية، ولا لمجادلاتهم العقائدية، وإنما غايته تقديم صورة من شعرهم⁽⁵⁾، فإنه يلمس في صدق عاطفتهم مقياساً للحكم على صدق نسبة الشعر إليهم، فإذا لم نقبل كثيراً من ذلك الشعر الذي يمثل ألواناً من الخذلان ونفينا نسبته للخوارج -الشراسة- فليس معنى هذا أن لحظات الضعف لا وجود لها في حياة الناس -أيّاً كان انتماءؤهم- "وإنما تغلب هذه اللحظات على أناس خرجوا طلباً للاستشهاد هو الشئ الذي أتردد في قبوله"⁽⁶⁾.

وفي دراسته لتجربة السياب يؤكد أن "التاريخ صورة للفعل الإنساني والإرادة الإنسانية على الأرض، وأن دراسة الشعر على مجلى من الحقائق التاريخية لا تعني انتقاصاً من سماته الفنية، خصوصاً حين يتفق الدارس والقارئ

(1) ينظر: عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 12 .

(2) ينظر: عباس، إحسان، الشريف الرضي (مصدر سابق)، ص 6 .

(3) غيث، عبد الله أمين، ألوان الطبف: دراسة في الفكر النقدي لإحسان عباس، (ضمن: في محراب المعرفة، تحرير: إبراهيم السعافين)، ص 238، 239.

(4) ينظر: ويليكن، رينيه، وولرين، أوستن، نظرية الألب، تر: محيي الدين صبحي، (مرجع سابق)، ص 155.

(5) ينظر: عباس، إحسان، مقدمة شعر الخوارج، جمع وتقديم: إحسان عباس، (مصدر سابق)، ص 7، 8.

(6) ينظر: عباس، إحسان، مقدمة شعر الخوارج، جمع وتقديم: إحسان عباس، ص 18.

على أن ذلك الشعر كان جزءاً من الحركة الكلية في التطور الجماعي، بل كان عاملاً مهماً في تلك الحركة، ولم يكن كله تهوياً في دنيا الأحلام الذاتية⁽¹⁾، وهذا يُجَلِّي ميل الناقد إلى عدم الفصل بين الشاعر الفنان والشاعر الإنسان. لكنه يميز بين نظرة الناقد إلى شعر الشاعر في ضوء الظروف التاريخية التي أفرزته، وبين كون الشعر وثيقة حقيقية يستقى منها تاريخ حياته، ويلتفت إبراهيم السعافين إلى أهمية النظرة التطورية في قراءة إحسان عباس النقدية التي تصنع بمجموع شعر الشاعر كما تصنع بالقصيدة الواحدة، فتتحكم بترابطها ونموها، وتهتم بقراءة النص المفرد في ضوء مجموعة النصوص، حتى تهئ للناقد القدرة على استبطان تجربة الشاعر والاستغراق فيها⁽²⁾.

وهذا يعني أن القراءة التاريخية عند إحسان لا تتفصل عن القراءة النصية الفنية بل إن كلا منهما تخدم الأخرى، وذلك لأن نظرة الناقد التاريخية نظرة شاملة كلية حتى في تحقيقه لنصوص الشعر القديم، فهو ينظر إلى التاريخ على أنه تجربة ينبغي للناقد أن يعيش معها، ويتمثلها وينفعل بها، وهذا ما لمس يوسف بكار في منهج الناقد في التحقيق، إذ "تتبلج مهمة المحقق الفاعلة وشراكته الحقيقية لصاحب العمل المحقق التي لا تتسنى بمقدمات سريعة عنه وعن عمله، وهو ما أنجزه إحسان عباس بجدارة وآمن به منهجاً يتبدى نظرياً في ثنائيه على أصحاب (المقدمات الإضافية) ممن عرض لأعمالهم المحققة ونقدها"⁽³⁾.

(1) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 5.

(2) ينظر: السعافين، إبراهيم، إحسان عباس ناقد بلا ضفاف، (مرجع سابق)، ص 175، 159.

(3) بكار، يوسف، سادن التراث، (مرجع سابق) ص 136.

(2) القراءة الانطباعية:

ولأن الناقد مُهْتَمٌّ برصد تجربة الشاعر الشعرية في تطورها ونموها، وتعبيرها عن شخصيته، فالنقد عنده صورةٌ أخرى موازية لهذه التجربة، تكاد تماثلها في نموها وتطورها وتعبيرها عن شخصية الناقد، فالنقد "يبدأ بالتذوق، أي القدرة على التمييز، ويَعْبُرُ منها إلى التفسير والتعليل والتحليل والتقييم -خطوات لا تغني إحداها عن الأخرى، وهي متدرجة على هذا النسق، كي يتخذ الموقف نهجاً واضحاً، مؤصلاً على قواعد -جزئية أو عامة- مؤيداً بقوة الملكة بعد قوة التمييز"⁽¹⁾، وتركيز الناقد على (التذوق) أولاً، ميلٌ إلى الاتجاه (الانطباعي) في النقد، وهذه الانطباعية ليست ضرباً من الحكم الجُرَافِي القائم على الهوى الشخصي للناقد، بل هي رهافة إحساس الناقد المتمكن وقدرته على (تَقْصُص) تجربة الشاعر، والإحساس بها، والحكم عليها، ثم تقديم الأدلة على هذا الحكم الانطباعي الأولي عن طريق التفسير والتعليل ليمكك إقناع القارئ برأيه.

وهذا ما نلمسه في قرب الناقد إحسان عباس من تجربة شعراء المهجر الرومانسية، لأنه نشأ نشأة رومانسية، وظل يتذوق الشعر من خلال هذه النزعة⁽²⁾، ولا تفارق الناقد هذه النظرة الانطباعية في تقييمه لشعر المقاومة الفلسطينية، وهو لم يملك أمام تفاعله مع نكبة بلاده إلا أن يطور اتجاهه النقدي، يصف هذا بقوله: "وخاصة بعد نكبة فلسطين، التي جعلتني شديد التعلق بالواقعية كارهاً للمثاليات بل منكراً لها"⁽³⁾، وتلمح وداد القاضي إلى تحوُّل اتجاه إحسان عباس النقدي إثر

(1) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 646 .

(2) ينظر: السعافين، إبراهيم، إحسان عباس ناقد بلا ضفاف، ص 137 .

(3) عباس، إحسان، أحمد أمين طريقته في الكتابة والتأليف، (ضمن: بحوث ودراسات في الأدب

والتاريخ) م2 ص152 .

هزيمة 1967م، وهذا التحول ابتعد به عن الرؤية الرومانسية والاستجابة الانطباعية ليتجلى تطوراً في منهج الناقد⁽¹⁾.

وهذا لا ينفي أن النقد الانطباعي -في بعض الأحيان- يبدو طبيعياً إذا جاء في موقعه المناسب، فهو يُسوِّغ النقد الانطباعي عند ابن المعتز، ويرى أن "الظهور بهذا المظهر التأثري يحقق له صفة الناقد العادل أكثر مما تحققه الموضوعية"⁽²⁾، وما يصفه إحسان عباس بالاكْتفاء بملاحظات عامة تمثل صورة لما انطبع في نفسه عنه⁽³⁾، يُجاوز الحكم الانطباعي لأنه صادر عن عارف خبير، ركما يرى يوسف بكار هو خلق التواضع في نفس العالم الجليل⁽⁴⁾.

وينتقد إحسان اللغة الشعرية في النقد، وينكر أن تكون لغة الناقد إبداعاً على الإبداع⁽⁵⁾، ولا يرى فائدة في أن يكتب الناقد قصيدة نقدية في مقابل القصيدة التي ينقدها، ويؤمن محيي الدين صبحي بأن الحكم الانطباعي الذي أساسه الإحياء والتذوق أهم من مضمون النص ورسالته، وفي الأدب ليس المعول على ما يقوله النص ظاهرياً⁽⁶⁾، ولذا كان لجوء الناقد إلى (استبطان) تجربة الشاعر، والصدور عن روح قريبة إلى روحه، نتيجة لهذه الرغبة في تجنب الخضوع لظاهر النص.

(1) ينظر: لقاضي، وداد، تقديم من الذي سرق النار، (ضمن: محولات في النقد والدراسات الأدبية) م3، ص303.

(2) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 105 .

(3) ينظر: عباس، إحسان، مقدمة ديوان كثير عزة، تحقيق: إحسان عباس، (مصدر سابق) ص 7.

(4) ينظر: بكار، يوسف، إحسان عباس وتحقيق الشعر، (ضمن: إحسان عباس ناقدًا، محققًا، مؤرخًا)، (مصدر سابق)، ص 190.

(5) ينظر: فاضل، جهاد، في الشعر والنقد، (ضمن: حوارات إحسان عباس)، ص 24

(6) ينظر: صبحي، محيي الدين، د. إحسان عباس والنقد الأدبي، ص 8 .

3) القراءة الإيديولوجية:

الفن الشعري -في قراءة إحسان عباس- يكتسب جزءاً كبيراً من سماته الفنية بناءً على رؤى الشاعر الفكرية والإيديولوجية التي تنعكس عليه، فالناقد يؤثر بساطة إبراهيم طوقان في بعض شعره إلى درجة تصل به إلى أبسط أنواع النثر، ويرى أن هذا أقرب إلى التلقائية وأوقع في نفس المتلقي، لكن الناقد لا يتنازل عن المستوى الفني، ويميز أسلوب إبراهيم النثري في قوله:

[من الخفيف]

أنتمُ العاملونَ من غيرِ قولٍ بارك الله في الزنود القويّه

مُعلّقاً: "عبارة نثرية قائمة على سخرية عميقة في مخاطبة الزعماء الفلسطينيين، بل إن الشطر الثاني من البيت كان يتردد على كل لسان في نطاق الحديث اليومي قبل أن ينقله إبراهيم إلى الشعر"⁽¹⁾، لكن الناقد يميز هذا القول النثري التلقائي عن قول آخر لإبراهيم يبدو فيه بعض التكلف، حين يقول:

[من السريع]

يَلْذُ لي يا عَيْنُ أن تَسْهَدي وَتَشْتري الصَّقَوَ بِطَيِّبِ الكَرَى
أَلَمْ تَرَي طَيْرَ الصَّبَا في يَدَي أَخْشَى على الغَفَلَةِ أن يَنْفِرَا

فهذه الأبيات "عبارات نثرية كذلك، ولكن شتان بين العبارة النثرية الأولى والمجموعة الثانية من العبارات في العمق، وفي طبيعة التأثير، وفي (الرضى) الفني، وفي (طبيعة) اللحن الشعري"⁽²⁾، فأحسان هنا يقفز إلى تلقائية الشاعر، لأن

(1) عباس، إحسان، نظرة في شعر إبراهيم طوقان، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م 3 ص 550 .

(2) عباس، إحسان، نظرة في شعر إبراهيم طوقان، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م 3 ص 550 .

تجربته قريبة من تجربة الشاعر التي عاناها، ولكنه ملك التأثر بها في البيت الأول
فحكم بجودتها، ولم يملك التأثر ذاته في البيتين الآخرين فحكم بقصورهما.

ويبدو لنا من هذا أن "الأديب الملتزم بأيديولوجيا محددة يواجه تحدياً كبيراً أو
معادلة صعبة تتمثل في مدى قدرته على إقامة توازن دقيق بين الأيديولوجيا
ومتطلبات الصياغة الأدبية بحيث لا يطغى جانب على آخر"⁽¹⁾، ويلمح الناقد في
تجربة مُعين بسيسو في ديوانه (الأشجار تموت واقفة) قيمة الكناية الساخرة،
فالشاعر يقول:

[من الرجز]

الماء في فمي

لكنما الكلام

إن لم تَقْلَهُ، مثل عضّة الثعبان يقتلُ الكلام

فأنت "تدرك أن (الماء في الفم) عذر كلامي وحسب، وأن (مُعين) قد قال كل
ما يستطيع أن يقوله من ليس في فمه ماء، في إشارات دقيقة جميلة لو سلك إليها
سبيل الصراحة اللفظية لما استطاع أن يحى بها خفاقة بالسخرية العميقة"⁽²⁾،
ويقف إحسان عباس ضدّ (الإرهاب النقدي) الذي وُجّه إلى شعر المقاومة
الفلسطينية، فقد اتهم بأنه شعر مقاومة، وشعر المقاومة آني، وحُورب أيضاً باتهامه
بأنه شعر عادي تماماً، كما سلّط عليه نقد (سريالي) يقول إنه واضح تماماً⁽³⁾،

(1) ماضي، شكري عزيز، في نظرية الأدب، (مرجع سابق)، ص 106.

(2) عباس، إحسان، أبو نر في وجه الأزمت الثلاث (نظرة في ديوان: الأشجار تموت واقفة لمعين

بسيسو)، (ضمن محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م3، ص 570 .

(3) أبو شاور، رشاد، مع الدكتور إحسان عباس، (مصدر سابق)، ص 333.

ويرى إحسان أنه -مع ذلك كله- كان تعبيراً صادقاً غير متكلف عن حقيقة التجربة الشعرية ومؤثراً في المتلقي.

والواقعية في قراءة إحسان عباس النقدية نتاج ظروف اجتماعية خاصة بانتمائه للأمة العربية، يهّمه ما أهمّها ويؤرقه ما أرقها، ويعنيه أن تكون تجربة الشاعر تلقائية دون تكلف، لأنها -إذ ذاك- أشدّ تأثيراً، فشعره يعتمد الإيحاء لا النصح المباشر الذهني، وهو بذلك أقرب وصولاً إلى نفسية المتلقي، ومشاركة له في تجربته، لذا فتأثر إحسان عباس بالمدرسة النفسية كان تأثراً بنقد يونغ الذي يهتم باللاوعي الجمعي لا نقد فرويد المقتصر على اللاوعي الفردي الذي لا يهتم إلا بالفرد في معزل عن الجماعة، وتأثره بنقد يونغ كان تأثراً بناءً لا تأثير نقل وحسب⁽¹⁾، ذاك أنه فهمه ضمن خصوصية مجتمعه، وخصوصية التجربة الشعرية العربية.

وما يطلبه الناقد من الشاعر هو أن ينبع في شعره من تجربته الخاصة في ظل مجتمعه وبيئته، لا أن يكون شعره مجرد محاكاة للنماذج الأدبية الأخرى، لذا فقد رأى إحسان أن الأدب العربي المعبر عن القومية والاشتراكية هو مجرد شقشقة لسانية بالحديث عن (نحن) وعن أمجادها⁽²⁾، على وجه التقليد دون أن تتبع من تجربة الشاعر الخاصة في ظل الظروف التي يعيشها مجتمعه، فهو يوضح ذلك قائلاً: "وإذا كان أدب الفكرة يصلح مقياساً للحكم على التيارات الأدبية في عصرنا قلنا إن صلة أدبنا بالماضي أشد من صلته بالحاضر -من الناحية الفكرية- لأن المشكلات التي دار حولها أدبنا المعاصر لم تغترق عن المشكلات التي ثارت في الأدب القديم"⁽³⁾، فأحسان عباس -كما ينتقد المحاكاة العمياء لأدب الغرب،

(1) ينظر: أبو شاور، رشاد، مع الدكتور إحسان عباس، (مصدر سابق)، ص 331 .

(2) ينظر: نفسه، ص 359، 360 .

(3) أبو شاور، رشاد، مع الدكتور إحسان عباس، ص 393 .

ومناهجهم النقدية- يقف ضدّ تقليد أدبنا العربي القديم دون أن نملك انفتاحاً على الحضارات الأخرى بالأخذ منها بما لا ينفي خصوصيتنا في عصرنا الذي نعيشه.

ولأن الناقد مهتمٌ بالبحث في خصوصية تجربة الشاعر، وكونها إفرازاً لبيئته ومجتمعه في العصر الذي عاشه، فقد حرص على "تبين أثر الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، التي أحاطت باللبنانيين في القرن الماضي، في بذر بذور الرومانطيقية والفردية في/ نفوس اللبنانيين، لنبرهن على أن المهاجرين حملوا معهم هذه البذور من بيئتهم الأولى ثم استتبّوها في البيئة الجديدة، التي احتضنتها ومدتها بأسباب التفتح والازدهار"⁽¹⁾، والرومانسية لا تفصل الأدب عن المجتمع، وهي "ليست سبّة تدعو إلى التنصّل منها، ولكنها قد تقضي إلى التهافت العاطفي والميلودرامية إن لم تُرَمّ بالاتزان"⁽²⁾.

وهذا الاتزان هو ما دفع إحسان عباس إلى الانتقال من النزعة الرومانسية -التي أسماها الرومانسية المريضة السلبية⁽³⁾- لمنطق القدرة الإيجابية الكامنة في نفس الإنسان إثر هزيمة عام 1967م⁽⁴⁾، وهذا ما يسلك قراءته في إطار القراءة الاجتماعية التي تؤكد دور الأدب الناضج في تحريك الإنسان بكليّته بفكره وشعوره ليتمكن المساهمة في تغيير واقعه الاجتماعي نحو الأفضل⁽⁵⁾، و"الأدب الذي يحاكي الواقع ويُصوره، إذا لم يتضمن منظوراً يدعو لتغييره، فهو أدب غير

(1) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 13، 14.

(2) عباس، بكر، إحسان عباس، والبحث عن البطل، (مرجع سابق)، ص 21.

(3) ينظر: عباس، إحسان، فن الشعر، ص 208.

(4) ينظر: القاضي، وداد، تقديم من الذي سرق النار، (ضمن محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م3، ص303.

(5) ينظر: ماضي، شكري عزيز، في نظرية الأدب (مرجع سابق)، ص 77.

واقعي حتى وأن استند في كتابته إلى هذا الواقع⁽¹⁾، فأحسان يسعى لأن يكون شعر الأمة نابعاً من معاناتها، موجّهاً لها وقائداً.

ويبدو هذا في اقترابه من إيليا أبي ماضي -على وجه مخصوص- فهو يصف رومانسيته بأنها " صحيحة معافاة، لأنه يشعر بوجوده كاملاً في تناول جميل، يبعث في النفس الحيوية والقوة، ويحس فوق ذلك كله أنه لا يزال يستطيع أن يقدم للمجتمع شيئاً... وقد تحولت هذه الرومانطيقية الحيوية المعتدلة إلى واقعية فيها شيء من التطرف⁽²⁾، ويورد مثلاً على تطرفه قوله في قصيدته (بردي يا سحب):

[من المديد]

كلُّ نجمٍ لا اهتداءَ به لا أبالي لاح أو غربا
كلُّ نهرٍ لا ارتواءَ به لا أبالي سال أو نضبا

ويرى أن هذا التطرف في الواقعية نشأ عن ظروف اجتماعية معينة في عصره، لذا فـ"مثل هذا الاتجاه الواقعي القوي يجعلنا نعتقد أن أبا ماضي كان قلماً يشعر بالغربة عن الناس"⁽³⁾، وإحسان هنا يُعنى بارتباط الشاعر بتجربة أمته وصدوره عما يهَمّ الناس، ولو كان تطرفاً أو مبالغة.

وأبرز ما شدّ إحسان عباس إلى أبي ماضي أنه "يقترب كثيراً من نفسية ذلك القارئ حين يتقمص شخصية الأمة العربية، فيما يشغلها من فلسفة، ويتمثل روحها الفلسفي تمثلاً دقيقاً، ويحيي نظراتها في الكون، فيتجاوب معها تجاوباً عميقاً... وهو لا يمعن كثيراً في تقمُّص الروح المسيحية، والدعوة إلى المحبة كما أمعن جبران ونُعيمه، وبهذا يظل أقرب منهما إلى تمثيل الأمة العربية في روحها

(1) خليل، إبراهيم، النقد الأدبي الحديث، (مرجع سابق)، ص 69.

(2) عباس، إحسان، نجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 95، 96 .

(3) نفسه: ص 97 .

الفلسفي، وفي نظراتها الاجتماعية⁽¹⁾، ورغم ما في حكم الناقد هذا من انطباعية صادرة عن اقتراب الشاعر من روح الناقد ومن روح الأمة العربية، غير أن وصف الناقد بأنه انطباعي لا ينفي أنه واقعي⁽²⁾.

وانطباعية الناقد تتجلى في موقفه من سلبية شعر الرومانسيين، إذ يقول: "ربما يعيش الشعر بالحزن، لكن الأمة لا تقدر أن تعيش بالحزن... الشعر يُبنى على البكاء، لكن الأمة تحتاج لشعر آخر. يعيش مع النكسة، ولكن الأمة لا تستطيع إطلاقاً أن تتجاوب معه ما دام لا يستطيع أن يفتح أمامها أملاً لفجر ما، حتى لو كان الفجر مشوباً بشئ من الظلام"⁽³⁾.

وفي تحليل الناقد لنفسية ابن خفاجة الأندلسي يدرس شخصيته وموقفه العام ونظرته إلى الحياة، والمؤثرات الخارجية التي عملت في توجيهه، والتي كانت مجزأة عند غيره من الشعراء مجتمعة لديه⁽⁴⁾، سواء باستقصاء الأخبار عنه أو باستقراء شعره واستبطان تجربته.

وموقف إحسان عباس من قصيدة النثر موقف التقبل لاعتقاده أنها "أرحب صدرأ، أحياناً، من الكلام المنظوم وأنها أقدر على تصوير نفسية صاحبها، والموضوع الذي يتناوله، من الشعر"⁽⁵⁾، فما يهتم به الناقد هنا هو مدى وصول أفكار الشاعر ومشاعره إلى جمهور أكبر من القراء.

(1) عباس، إحسان، نجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 150، 151.

(2) ينظر: عياد، شكري، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، (مرجع سابق)، ص 187.

(3) أبو شاور، رشاد، مع الدكتور إحسان عباس (مصدر سابق)، ص 332.

(4) ينظر: عباس، إحسان، تاريخ الألب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، ص 164، 165.

(5) أبو شاور، رشاد، حوار مفتوح مع بروميثيوس للفكر العربي، (ضمن: حوارات إحسان عباس)، ص 105.

وإحسان عباس منحاز إلى نقد الشعر بطبيعته لكنه يرى أنه لو كان ناقدًا للرواية لكان أفضل، لأن عصرنا هو عصر الرواية، والرواية هي الفن الذي يستحق أن يسود في هذا العصر⁽¹⁾، إذ غدا "هناك مكان للأدب الجاد، عند من يريدون أن يفهموا حقيقة ما يجري. وأصبحت (الرواية) هي الشكل الأكثر مناسبة، والأكثر رواجاً، وكأنّ المطلوب روائيون لا يلجأون إلى تهويل الخيال، ولا يعتمدون على الغريب والمثير لجذب انتباه قرائهم، بل على الفهم العلمي للتغيرات الاجتماعية"⁽²⁾.

4) القراءة النفسية:

والقراءة النفسية ليست إلا معبراً لتأمل عملية الإبداع التي تفرز الإبداع الشعري، والحقيقة النفسية ليست ذات قيمة في تجربة الشاعر إلا إذا التحمت بفنه وشعره⁽³⁾، وعلى ذلك فعناصر التجربة الشعرية من منظور القراءة النفسية تتركز في دراسة (الشاعر، العملية الشعرية، الشعر).

والقراءة النفسية -في نظر إحسان عباس- لا تلزم الناقد بالرجوع إلى النظريات الأنثولوجية والسيكولوجية ولا بفهم ما يقوله فرويد عن عقدة أوديب، أو ما يقول يونغ عن نظرية النقص والتراجع، والإحاطة بما كتبه فريزر عن طقوس الخصب وأسطورة أونيس وقتل الملك الإله عند البدائيين⁽⁴⁾، فأحسان إنما ساق هذا في سياق عرض آراء النقاد النفسيين، فهو يُقدّم لعرضه السابق بقوله:

(1) ينظر: للمعلم، إبراهيم، حوار مفتوح مع بروميثيوس للفكر العربي، ضمن: (المرجع نفسه)، ص 112.

(2) عياد، شكري، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، (مرجع سابق)، ص 181.

(3) ينظر: ويليك، رينيه، ولرين، أوستن، نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، (مرجع سابق)، ص 83، 96.

(4) ينظر: عباس، إحسان، فن الشعر، ص 183.

"هكذا علّمنا النفسيون"⁽¹⁾، أي أنه يعرض رأيهم حسب، ولا يتبنى منهجهم مثلما يرى بعضهم: أن ثقافة إحسان الرحبة في علم النفس جعلته "يقف على أرض صلبة، ويستند إلى معرفة نفسية مهمة لتحليل النص"⁽²⁾.

وإحسان عباس في كتابه: (فن الشعر) إنما يعترض على هذه الاتجاهات، فهو ليس رهناً لطريقة فرويد أو يونغ يطبقها عنوة على النصوص، بل هو ينتقد مناهج النقد في النظر إلى العمل الشعري، ويصفهم بقوله: "وبعضهم يشتط كثيراً في تطبيق النظريات النفسية حتى يخرج بها عن حد الاعتدال"⁽³⁾، ويقول في موضعٍ تالٍ: "ومن أجل التمثيل على هذا الاتجاه نبدأ بالصورة قبل أن نبدأ بالقصيدة إشاراً لسهولة التناول"⁽⁴⁾، فهو يدرك أن هذا التناول سهل، أمّا ما يؤمن به فهو أن الناقد أن يختار من الكشوف النفسية ما يساعده دون أن يقيد نفسه بمذهب معين"⁽⁵⁾.

ولو كان الناقد يهتم بتطبيق منهج مُعدّ سلفاً، لكان يمثل له بشعر الشاعر، أي أنه لا يختار إلا القصائد التي تجلّي خطوات ذلك المنهج، غير أن إحساناً إنما يهتم بالقصيدة ويعدّ المناهج المختلفة مجرد أدوات مُعينة على قراءتها وعلى تأملها تأملاً قريباً، ولذا يؤكد السعافين أن إحسان عباس ليس ناقداً يطبق المناهج التي يتبناها تطبيقاً المتدرب على آليات جاهزة، وإنما يتعامل مع النص أو مع النصوص بخبرة حقيقية وقد امتلك كل أدوات الناقد البصير الخبير، ويستخدمها متى كان استخدامها لازماً، فلا يطبق، ولكنه يبدع من خلال نظره الخاص في النصوص"⁽⁶⁾.

(1) عباس، إحسان، فن الشعر، ص 183.

(2) عباس، عباس عبد الحليم، (2002) إحسان عباس بين التراث والنقد الأدبي، عمان، وزارة الثقافة، ص 47.

(3) عباس، إحسان، فن الشعر، ص 175.

(4) نفسه: ص 183، 184.

(5) السابق: ص 183.

(6) السعافين، إبراهيم، إحسان عباس نقطة تحول، (ضمن: مجلة الجديد، العدد الأول، 1994)، ص 11.

ومنهج الناقد إنما هو تطور لتجربته النقدية في معاينة الشعر الحديث⁽¹⁾، نابع من صميم الحركة الشعرية، يُعالج تطورها، دون أن يفرض عليها مقاييس جاهزة، ولذا كان وصف إبراهيم خليل لطريقة الناقد بأنه "يهتم بما يشبه القراءة النفسية"⁽²⁾ وصفاً دقيقاً، وعمل الناقد -إذ ذاك- ضرباً من (البصيرة النفسية) التي تتأتى للناقد بوسائل أخرى غير المعرفة النظرية بعلم النفس، فعلم النفس -بذاته- ليس ضرورياً للفن وليس له قيمة في حد ذاته⁽³⁾، فالنص هو الأساس في تجربة إحسان عباس النقدية، ولم يكن الناقد يوماً مع محاكاة الأدباء أو النقاد الغربيين باتخاذهما نموذجاً يصلح للتطبيق على الأدب العربي دون تعديل، فهو يمتدح تجربة نجيب محفوظ، ويرى أنه أجاد لأن إبداعه القصصي "إنما هو وليد ثورة على بعض الأوضاع الاجتماعية لا وليد فهم لنظريات النفسيين، وأن العمق النفسي الذي يمنحه نجيب محفوظ لشخصه إنما هو ثمرة إدراكه الذاتي للنفس الإنسانية"⁽⁴⁾، فما يؤيده الناقد هو أن يجيء إبداع الأديب والناقد نتيجة ثقافة عامة ويقظة على ما في الآداب الأخرى⁽⁵⁾، لا مجرد محاكاة عمياء، ترى النقد الأوروبي هو المثل الأعلى الذي لا يحق لنا حتى مجرد الاختيار منه، بل يُملى علينا جملة وتفصيلاً⁽⁶⁾، بل ترى النقد العربي صادراً عن الحركة الإبداعية العربية وأكثر مراعاة لخصوصيتها، وأكثر توازناً في تعامله مع النقد الأوروبي، وأكثر فاعلية في إرساء مفهوم ما للحدث

(1) ينظر: السعافين، إبراهيم، إحسان عباس، ناقد بلا ضفاف، ص 179 .

(2) خليل، إبراهيم، (2003) نقاد الألب في الأردن وفلسطين، ط1، عمان، دار الفارس، ص 19.

(3) ينظر: ويليك، رينيه، وارين، أوستن، نظرية الألب، تر: محيي الدين صبحي، ص 95 .

(4) عباس، إحسان، الاتجاهات الفلسفية في الألب العربي المعاصر، (ضمن محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م3، ص362، 363.

(5) ينظر: نفسه، ص 362 .

(6) ينظر: البحرلوي، سيد، (1993) للبحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، لقاهرة، دار شرقيات، ص114.

النقدية، وربما أكثر وعياً بسمة المرحلة وإشكالياتها و أكثر اقتراباً من حركة الواقع في محاولته الإجابة عن أسئلة الواقع العربي⁽¹⁾.

ولأن هدف إحسان عباس الأبعد هو الوصول إلى التجربة الشعرية للشاعر بأبعادها المختلفة ، فهو لا يقصر التجربة على الموضوعات ذات الدلالة على المشكلات الاجتماعية فحسب، بل يتعداها إلى الموضوعات الجمالية⁽²⁾، ويرى أن الناقد يستطيع التغلغل وراء صور الشاعر الفنية ليكتشف الرابطة الموجودة بينها، ويصل الصور بعملية الإبداع الفني التي تمثل الأسباب النفسية التي أفرزتها على هذه الشاكلة⁽³⁾، من ذلك تناوله لقول أبي ماضي في قصيدته: (المساء):

[مجزوء الكامل]

السُّحْبُ تَرْكُضُ فِي الْفَضَاءِ الرَّحْبِ رَكُضَ الْخَائِفِينَ
وَالشَّمْسُ تَبْدُو خَلْفَهَا صَفراءَ عاصِبةَ الْجَبِينِ
وَالْبَحْرُ سَاجٍ صَامِتٌ فِيهِ خَشَوْعُ الزَّاهِدِينَ
لَكِنَّمَا عَيْنَاكَ بَاهِتَتَانِ فِي الْأَفْقِ الْبَعِيدِ
سَلْمَى بِمَاذَا تَفَكِّرِينَ؟
سَلْمَى بِمَاذَا تَحْلُمِينَ؟

فعندما ننظر في هذه الصورة التي عناصرها السحب، والشمس، والبحر، وسلمى، نرى حشداً قد نظنّ الشاعر جمعه اقتساراً، "فإذا فكرنا قليلاً، ورأينا الشاعر يضع الإنسان في مواجهة الطبيعة بدأ يبدو لنا شئ من الانسجام، فإذا

(1) ماضي، شكري عزيز، (1997) من إشكاليات النقد العربي الجديد، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 19، 20 .

(2) ينظر: هلال، محمد غنيمي، النقد الأكبي الحديث، (مرجع سابق)، ص 391 .

(3) ينظر: عباس، إحسان، فن الشعر، ص 195 .

تذكرنا أن سلمى يائسة لأنها تحس طول الليل، ورأينا في السحب رمزاً للأحلام الهاربة، ووجدنا في الشمس المعصوبة الجبين صورة سلمى نفسها، بقلقها النفسي وتخوفها من اقتراب المساء، ثم لمحنا في سَجْو البحر وهدوئه ذلك الكيان الإنساني الذي يبدو هادئاً في ظاهره أو ذلك الهدوء الشامل الذي لا تقلقه تغيرات ما حوله من مظاهر، أدركنا أن السحب والشمس والبحر لم تحشد لأن الشاعر يجلب من هنا وهناك لينقل إلينا صورة، ولكن لأنه يحسُّ المعنى المسائي الذي يريد تصويره إحساساً دقيقاً في ما حوله من مناظر الطبيعة⁽¹⁾.

فإحسان عباس يربط الشكل الفني بالناحية النفسية، ولذا فهو في تأمله لصور ابن شهيد الأندلسي يلمس ميله للصور المنظورة أكثر من ميله إلى المسموعة ويردّ ذلك إلى أنه أصم⁽²⁾، كما يرى أن على دارس شعر ابن خفاجة أن يفيد كثيراً من الأخبار التي تروي حقائق تتصل بشخصيته وتكوينه النفسي وظروف حياته التي تُفسّر طبيعة صورته الفنية في المجموع العام لشعره⁽³⁾، ويلجأ إحسان عباس إلى محاكاة شعر ابن خفاجة إلى ما يسميه (قياس العادة)، "فقد مرنت نفسه على صور تعودها فهو يكررها ويرددها، والسر في تكرارها لا في تعودها"⁽⁴⁾، والدراسة النفسية ترى أن "الوحدات التي نعتبرها أجزاء ونقف عندها -سبب ما- إنما تحددها قيمها الدينامية"⁽⁵⁾، أي حركتها وتكرارها.

وميل الناقد إلى تتبع مسودات شعر السياب جزء من الدراسة النفسية، لأنها تساعد على إدراك نقدي للفجوات والتقلبات والتحولات و الحذوف التي تطرأ على

(1) عباس، إحسان، نفسه، ص 196.

(2) ينظر: تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، ص 271 .

(3) ينظر: تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، ص 164 .

(4) نفسه، ص 172 .

(5) سويف، مصطفى، دراسات نفسية في الإبداع والتلقي، ص 161 .

العمل الفني⁽¹⁾، ولا سيّما إذا اقترنت الدراسة بالمقارنة بين الصيغ المتغيرة على مواد المسودات المتتالية⁽²⁾، وفي تجربة إحسان عباس في قراءة شعر السيّاب يكاد التحليل الفني يتوارى خلف التفسير النفسي⁽³⁾.

وحين اتجه الناقد إلى متابعة تطور الاتجاه الفني في شعر نازك الملائكة، عكف على تمثّل الخط البياني الذي سارت فيه (الخطّة الشعرية) للشاعرة، وإنما عنى بالخطّة الشعرية: ذلك التيار الداخلي النفسي الذي يندفع بالشعر في مراحل متطورة⁽⁴⁾، فهو يوازي بين التطور النفسي والتطور الفني. وتشير وداد القاضي إلى اختلاف دراسة إحسان عباس لقصيدة نازك الملائكة (الخيوط المشدود إلى شجرة السرو) فدراسته الأولى كتبت سنة 1952، وقد أعاد دراستها في سنة 1978 وخرج بنتائج جديدة⁽⁵⁾.

5) القراءة الموضوعية:

وهي القراءة النابعة من منهج (النقد الجديد) أو النقد الموضوعي، الذي فرضته على الناقد الحركة الشعرية الحدائية، وهو على يقين بأن على دارس الشعر المعاصر فتح منافذ للولوج إليه، بتنوّقه من خلال الحركة الشعرية نفسها⁽⁶⁾، يقول في وصف نهجه في القراءة في مقدّمة كتابه: اتجاهات الشعر العربي المعاصر: "كنتُ أقول لنفسي: لأجربُ شيئاً ربما كان جديداً لعلّي أُمْنَحُ القارئ إقبالاً على

(1) ينظر: ويليك، رينيه، ووارين، أوستن، نظرية الألب، تر: محيي الدين صبحي، ص 93 .

(2) ينظر: سويّف، مصطفى، دراسات نفسية في الإبداع والتلقّي، ص 208 .

(3) ينظر: عياد، شكري، إحسان عباس في نقد الشعر العربي المعاصر، (ضمن: في محراب المعرفة، تحرير: إبراهيم السعافين)، ص 203 .

(4) عباس، إحسان، تطور الاتجاه الفني في شعر نازك الملائكة، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م3، ص 501 .

(5) ينظر: القاضي، وداد، تقديم من الذي سرق النار، (مرجع سابق)، م3، ص 309، 310 .

(6) ينظر: عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 8.

دراسة هي أقرب إلى طبيعة الشعر من دراسته خاضعاً للمؤثرات الخارجية⁽¹⁾، ولذا سأركز في هذه الدراسة - على ما ورد في كتاب إحسان هذا على وجه مخصوص، وأعرض للقائه بنظرية القراءة الموضوعية - كما آمن بها إليوت - وموقفهما المتشابه من: (القراءة الشكلية والأسلوبية، القراءة البيوغرافية، ونظرتها لتاريخ الأدب، والتركيز على صلة الشاعر بالموروث، واستغلال النقد المقارن في تمييز خصوصية الانتاج الشعري، ثم تحديد مهمة الناقد تجاه هذا الانتاج).

وحركة النقد الجديد تركز على النص وتعمد إلى قراءته قراءة أسلوبية بنائية تحليلية متعمقة، تكشف عن العلاقات الكائنة فيه، وتضيء جوانبه من الدّاخل إضاءة تكشف عن معناه الأدبي⁽²⁾، فقراءة الناقد للعمل الشعري (قراءة داخلية) من داخل التجربة الشعرية لشعرائه، وغايته تفسير طبيعة القصيدة⁽³⁾، أي تحليل البناء الفني لها، وتفسير مجئ صورها على هذا الشكل، وتفسير بنائها بهذه الطريقة دون غيرها.

ومما ينبغي على الدّارس إدراكه أن النقاد الجدد أنفسهم لم يصلوا إلى إجابة موحّدة حول صلة النقد الشكلي بالنقد السياقي، ففي حين يؤكّد إليوت، أبو الفهم الموضوعي للشعر بحق - مثلاً يصفه محمود الربيعي⁽⁴⁾ - فردانية العمل الشعري على طريقة الشكليين، إلا أنه "يعترف أيضاً بارتباط الأدب (بالحياة). وبالتالي بأهميّة عمقه الأخلاقي، و(حقيقته)، واتساقه الفلسفي وما إلى ذلك. وهذا الازدواج

(1) ينظر: عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 6.

(2) ينظر: الربيعي، محمود، (1998) حاضر النقد الأدبي مقالات في طبيعة الأدب (المقدمة)، القاهرة، دار غريب، ص 14.

(3) ينظر: عباس، إحسان، فن الشعر، ص 176.

(4) ينظر: الربيعي، محمود، في نقد الشعر، (مرجع سابق)، ص 150.

ذاته يتمثل عند كثيرٍ من النقاد الجدد⁽¹⁾، لكن من جاء بعد إليوت قَصَرَ نظرتَه على العناصر الشكلية فحسب⁽²⁾، وإليوت لم يفصل بين الشعر وأثره النفسي كما فعل النقاد الجدد بعده⁽³⁾.

وهذا ما حدا بعبد الله أمين غيث أن يرى بُعد الشُّقَّة بين إحسان عباس والنقد الجديد الذي يركِّز على القصيدة مهماً الشاعر والقارئ⁽⁴⁾، فيما يرصد إبراهيم خليل الدلائل التي تشير إلى تأثر الناقد عباس بالنقد الجديد⁽⁵⁾، فيما يسميه فخري صالح: استشرافاً للنقد العربي الجديد⁽⁶⁾، كما يعرض عباس عبد الحليم عباس إلى أوجه التشابه بين نقد إحسان والنقد الجديد⁽⁷⁾، وإحسان عباس نفسه يشير إلى أن نشأته النقدية واكبت انتشار النقد الجديد فكان أن تبنى هذا المنهج لفترة من الزمن، لكنه لم يَمِلْ إلى حصر إبداعه النقدي في حدود منهج واحد يملِي عليه اختياراته النقدية، بل آمن أن كل قصيدة تحتاج لمنهج خاص بها⁽⁸⁾، وهذا يعني أن إحساناً لم يكن شكلياً في نقده كله.

ويخلص إبراهيم السعافين إلى وصف اتجاه إحسان النقدي بقوله: "فهو ليس ناقداً شكلياً يقف عند الظاهر، ويُقنن بما يكتشفه من أساليب وعلاقات وأنظمة، وإنما يهيمه في المحصلة الأخيرة، أن يقدّم تفسيره وفهمه الخاص للنص المتفرّد

(1) ستولنتز، جيروم، النقد الفني، تر: فؤاد زكريا، (مرجع سابق)، ص 733.

(2) ينظر: خليل، إبراهيم، نقاد الأدب في الأردن وفلسطين، ص 18.

(3) ينظر: الربيعي، محمود، في نقد الشعر، ص 167.

(4) ينظر: غيث، عبد الله أمين، ألوان الطيف: دراسة في الفكر النقدي لإحسان عباس، (ضمن: في محراب المعرفة، تحرير: إبراهيم السعافين)، ص 246.

(5) ينظر: خليل، إبراهيم، فصول في نقد النقد، ص 22-24، والنقد الأدبي الحديث، ص 80.

(6) ينظر: صالح، فخري، إحسان عباس واستشراف النقد العربي الجديد، مجلة فصول، (2004)، 2005، عدد 65، ص 408-412.

(7) ينظر: عباس، عباس عبد الحليم، إحسان عباس بين التراث والنقد الأدبي، ص 50-52.

(8) ينظر: عباس، إحسان، حوار مفتوح، (ضمن: حوارات إحسان عباس)، ص 194.

الذي يدلُّ على ناقد متفرد، في لحظةٍ إبداعية متفردة وعينه على فعل الزمن الحضاري⁽¹⁾، ويرى أن الناقد لم يقنِّد رؤيته بالعناصر الداخلية دون التفات إلى ما هو خارج النص⁽²⁾، وهذا اتجاه التفتت إليه بعض النقاد الجدد وليس كلهم⁽³⁾.

وما ربط بين الشعراء الحداثيين -على تعدُّ مسارهم وتنوعها- هو الشكل الخارجي⁽⁴⁾، وهو العنصر الوحيد الذي اتفق النقاد الجدد على أهميته في درس الشعر الحداثي، على تباين في اتجاهاتهم بين الإيمان بأهمية القراءة النفسية والبيوغرافية والواقعية وغيرها، أو الاختصار على الشكل الخارجي وحده⁽⁵⁾.

أما وجه الشبه الأول بين قراءة إحسان والنقد الجديد فيتمثل في القراءة الشكلية والأسلوبية، ذاك أن الناقد الموضوعي يؤمن بأن للشاعر أن يوظف العناصر الشكلية في شعره من تصوير وإيقاع وأسلوب على نحو يجعل من هذه الأساليب مؤشرات ودوال على التجربة التي يُعبّر عنها شعره⁽⁶⁾، ويؤمن إحسان أن الرواد الأول إنما اتخذوا من الشكل الجديد إطاراً يُفرغون فيه مشاعرهم الرومانسية، فكان بذلك تعبيراً عن تجربتهم⁽⁷⁾.

وإذا كان إليوت يعترض على النظرة الرومانسية⁽⁸⁾، فإن إحسان عباس على العكس يجدها عماد التجربة الشعرية العربية وإن تمسكت بأهداب التجديد⁽⁹⁾، ومع

(1) السعافين، إبراهيم، إحسان عباس ناقد بلا ضفاف، ص 187.

(2) ينظر: نفسه، ص 187.

(3) ينظر: نفسه، ص 180.

(4) ينظر: عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 26.

(5) ينظر: ستولنزر، جيروم، النقد الفني، تر: فؤاد زكريا، ص 732.

(6) ينظر: الربيعي، محمود، (1996) من أوراقي النقدية، القاهرة، دار غريب، ص 44.

(7) ينظر: عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 21.

(8) ينظر: ماثيسن، ف. ا، (1965) ت. س. إليوت الشاعر الناقد، تر: إحسان عباس، ط1، بيروت، المكتبة العصرية، ص 153.

(9) ينظر: عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 41.

أنه يعيب التقيّد بهذه النظرة إلا أن الشعر العربي لا يملك أن ينفك عنها في رأيه،
وحين أراد المجدّدون أن يتمثّلوا آراء إليوت في التجديد فشلوا لأن المضمون ظلّ
رومانسياً، واقتصرت محاولتهم في التجديد على الشكل وحده⁽¹⁾.

وضمن هذا الإطار يسلك قصيدة نازك (الخيط المشدود إلى شجرة السرو)،
فإن كانت قصيدتها تتفرد بسمات مميزة، إلا أن منحها الرومانسي لا يمنحها جدّة
وإنما يلحقها بتيّار عريق في التاريخ الشعري⁽²⁾، والتجديد في قصيدة السيّاب (في
السوق القديم) وإن كان محاولة في الشكل الملحمي إلا أن "التحول إلى الشكل الجديد
لم يبعد بصاحبه كثيراً عن المنحى الرومنطقي الخالص، حتى ذلك الحين"⁽³⁾.

ويميّز تجربة البياتي عن تجربة نازك والسيّاب، فقصيدته (سوق القرية)
محض (صورة) للسوق في فترة زمنية محدّدة تقع بين حدّة النشاط فيه وإفقاره،
وصورة للمنظورات والمسموعات، ثم لا شئ سوى ذلك، فهي أقرب إلى لوحة
الرسم منها إلى القصيدة، كما أنها غير متطورة من داخل الموجة الرومانسية في
الشعر العربي⁽⁴⁾، وإن كان البياتي يقترب من تصوّر إليوت لمهمّة الشاعر، في أن
يكون حيادياً ويكون حضوره في القصيدة جزئياً، فهذه القصيدة "تخرج على ما
يريده إليوت نفسه، من حيث أنها صورة مسطحة لا تنقل الرمز وأعماقه، معاً في
آن واحد، بل هي بعيدة عن أن تكون رمزاً، لأنها تنقل ما تنقل دون أن تقول على
المستوى الرمزي أيّ شئ"⁽⁵⁾، وهو بهذا يلحق بمذهب الصوريين (الإيماجيين)
الذي يرون أن الشعر لا بدّ أن ينقل الأجزاء والعناصر بدقّة تامّة، صلبة واضحة،

(1) ينظر: عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 53.

(2) ينظر: نفسه، ص 38.

(3) نفسه، 41.

(4) ينظر: نفسه، ص 43.

(5) نفسه، ص 44.

فقصيدته (مسافر بلا حقائب) (نتقل لنا صورة للشعر لم نألفها من قبل)، وإن كان الناقد يعتذر عن قراءتها وفق منهج النقد الجديد التحليلي، إلا أنه يرى أنها خضعت لمؤثرات خارجية مختلفة، المنهج التصويري أحدها والمنهج التحليلي يتدخل فيها، لذا يقول: "ولست أريد أن أقف عند هذه القصيدة وقفة تحليلية، وإنما أكتفي بملاحظات أراها ضرورية في هذا السياق، فهذه القصيدة تقدم لنا معجماً يكاد يكون مستوفى من ألفاظ: العبث والتأوب والضجر والسأم والوحل والطين واللاجدوى والجدار والباب المغلق، ومن السهل أن نتصور من خلال هذه الألفاظ جميعاً أيّ جوّ تريد أن تضعنا فيه وأيّ جوّ تستوحيه، فهي تستعيد أكثر ما في قاموس الحركة الوجودية في مرحلة من مراحلها⁽¹⁾، وهي في الجملة تمثل (غربة وجود) تتصل بما شاع يومئذ من نظرات وجودية⁽²⁾.

فالناقد إحسان لا يكتفي بالنظر إلى الشكل الخارجي نظراً أسلوبية جامدة مفرغاً النصّ من المحتوى والدلالة، والنقد الموضوعي يرى أن الدراسة الأدبية لا يمكن أن تقتصر على الخصائص الأسلوبية وحدها⁽³⁾، فالشكل الشعري والفكر لم ينفصلا في شعر إليوت ولا في نقده⁽⁴⁾، فهو -في قراءته لشعر المقاومة الفلسطينية- لا يهتم بالشكل، ولا يقف عند حدود الرمز والإشارة، فـ"في هذا اللون من الشعر تكبر الحقيقة، ويتسع مدى التجربة، وتشتد المعاناة، حتى إنها لتتنفس في أي شكل كان، أو بعبارة أدق: في أشكال متعددة، وإذا كانت وطأة التجربة بهذا العنف، لم نستطع أن نحاسب الشاعر، لأنه اختار لقصيدته شكلاً دون

(1) ينظر: عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 46.

(2) ينظر: نفسه، ص 47.

(3) ينظر، ويلييك، رينيه، من مبادئ النقد، (ضمن: حاضر النقد الأدبي، تر: محمود الربيعي)، ص 64.

(4) ينظر: ماثيسن، ف.، ت. س. إليوت الشاعر الناقد، تر: إحسان عباس، (مرجع سابق)، ص 141، 180.

آخر⁽¹⁾، وفي هذا اللون من الشعر -وليعذرني النقاد فيما أقول- يظل كل سؤال عن الطريقة الشعرية والبناء الفني، شيئاً تالياً لعمق التجربة⁽²⁾.

ووجه الشبه الثاني يتمثل في أن النقد الجديد يقف من القراءة البيوجرافية موقف الحذر ويعدّها قراءة من الخارج، ويرى أن للقصيدة حياة خاصة بها تختلف عن سيرة الشاعر الواقعية⁽³⁾، وفي هذا يقول رينيه ويليك وأوستن وارين في كتابهما: (نظرية الأدب): "... وحتى حين يشتمل عمل فني على عناصر يمكن التعرف عليها باعتبارها عناصر (بيوجرافية) فإن هذه العناصر يعاد توظيفها في العمل الأدبي، بحيث تلبس ثوباً جديداً تفقد فيه المعنى الخاص لها، وتصبح مادة إنسانية، وجزءاً لا يتجزأ من العمل الأدبي، والفكرة القائلة بأن الفن تعبير صريح عن النفس، أو هو التعبير عن المشاعر والعواطف الشخصية، فكرة باطلة في واقع الحال. وحين نجد اتصالاً بين العمل الفني وحياة مؤلفه فهذا لا يعني أن العمل نسخة من هذه الحياة. (والمنهج البيوجرافي) يتجاهل أن العمل الفني ليس تجسيداً للتجربة الشخصية، وإنما هو (تجسيد) لآخر حلقة من سلسلة النوع الأدبي الذي تنتمي إليه. كذلك يتجاهل (المنهج البيوجرافي) أبسط حقائق النفس البشرية، ذلك لأن العمل الأدبي قد يجسد أحلام الكاتب، لا حياته الحقيقية، أو قد يكون قناعاً يتخفى وراءه الشخص الحقيقي، أو قد يكون صورة للحياة التي يريد الكاتب أن يهرب إليها. وفي كل الأحوال تختلف تجربة الكاتب في الحياة عن هذه التجربة ذاتها، إذا وضعت في قالب فني... وغالباً ما يكون عمل الشاعر (محاكاة فنية)

(1) عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 54.

(2) نفسه، 56.

(3) ينظر: مائيسن، ف. ا. ت. س. إليوت الشاعر الناقد، ص 224.

لتجاربه الخاصة، وحياته الخاصة، فإذا استخدم (المنهج البيوجرافي) في التمييز بين حياة الكاتب وفنه كان مفيداً⁽¹⁾.

وهذا ما دفع إحسان عباس للاعتراض على كتابة سيرة الشاعر من خلال شعره مشيراً لرأي صاحبي نظرية الأدب، قائلاً: "لا أرى شيئاً أشد تضليلاً من هذا العنوان (حياة فلان من خلال شعره) كما فعل العقاد في كتابه عن ابن الرومي. والخطأ عند العقاد في العنوان لا في الكتاب، فهو قد قام بحق التاريخ، حين جمع الأخبار الممكنة عن الشاعر، ثم حاول أن يجد في الشعر صورة لشخص ابن الرومي، وبعض أخباره. ولا ريب في أن أي دارس يستطيع أن يقول: إن ابن الرومي فقد ابنه الأوسط ثم ابنه الآخرين و... فإذا كانت هذه هي الحياة المقصودة فاستنتاجها من الشعر ميسور، أما أن يترجم أحد الدارسين لشاعر، بالاعتماد على شعره فحسب، فتلك مسألة لا يمكن تحقيقها، لأن الشعر لا يصور إلا حالة وجدانية أو شبيهة بها، في لحظات معدودات، من حياة قد تكون غير قصيرة"⁽²⁾.

أما في اتجاهات الشعر العربي المعاصر فاللمحة التاريخية التي أوردها في مطلع دراسته، هي تاريخ للحركة الشعرية الحديثة ورصدٌ للتطور الفني، وذكرٌ لسمات شعر روادها الأول، فهي جزءٌ من تاريخ الأدب، وهذا ما يمكن أن نعدّه وجه الشبه الثالث، وإليوت "ينادي بتجديد التاريخ الأدبي، لا بوصفه شرحاً للتاريخ الاجتماعي أو صورة لسلسلة من الأعمال غير المرتبطة تنظم حسب ترتيب حدوثها، ولكن بوصفه تاريخاً داخلياً لفن الأدب وتقاليدهِ"⁽³⁾، والاهتمام بتاريخ

(1) الربيعي، محمود، من أوراق النقدية، ص 42، 43، ووريت ترجمة هذا النص أيضاً في: ويليك، رينيه، ووارين، أوستن، نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، ص 80، 81.

(2) عباس، إحسان، فن السيرة، (مصدر سابق) ص 80، 81.

(3) ويليك، رينيه، من مبادئ النقد، (ضمن: حاضر النقد الأدبي، تر: محمود الربيعي)، ص 65.

الأدب بصفته تاريخ فن ينبغي ألا يفهم على أنه رفض للتفسير الاجتماعي أو التاريخي للأدب⁽¹⁾.

وهذا ما اتبعه إحسان عباس في تناوله لحياة السياب، فقد رصد مراحل حياته تحت العناوين التالية: (البحث عن النخلة، البحث عن الملحمة، تجلي إرم، سلال الصبار في بابل، عولس يكتب مذكراته)، مؤثراً طريقة تجمع بين التدرج الزمني والنمو (أو التراجع) النفسي والتطور (أو الانتكاس) الفني... وقد خضع السياب في وقفته التاريخية والنفسية لعوامل عنيفة تركت أثراً عميقاً في شعره، ومن ثم كان لا بدّ لاستبانة تلك الآثار من دراسة تلك الوقفة في موكب الجماعة وفي عزلة الذات على السواء⁽²⁾.

ولا تقتصر قراءة الناقد بهذه الطريقة على الأدب الحديث وحده، بل هي طريقته حتى في قراءته للأدب القديم، فهو يورد في مقدمة: (تاريخ الأدب الأندلسي - عصر سيادة قرطبة) المكتوبة سنة 1959م قوله: "سيجد القارئ أنني صدّرتُ هذا الكتاب بمقدمة تاريخية عرضت فيها لبعض الحقائق التي يجب أن يلمّ بها من يقرأ الأدب الأندلسي، دون أن أوغل في النواحي التاريخية، فهي متشعبة، مستقصاة في المصادر"⁽³⁾، وعناوين الكتاب إنما تصبّ في وصف النصوص الشعرية بالدرجة الأولى: (الشعر الأندلسي في هذا العصر، العوامل المؤثرة في نشأة الشعر الأندلسي، مجالات الشعر الأندلسي، الشعراء الأندلسيون في هذا العصر)، وحتى حين درس الناقد الفتنة البربرية فإنما اهتم بأثرها في الأدب وفي حركة النقد⁽⁴⁾.

(1) ويليك، رينيه، من مبادئ النقد، (ضمن: حاضر النقد الأدبي، تر: محمود الربيعي)، ص 66.

(2) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 5.

(3) عباس، إحسان، تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، ص 7، 8.

(4) ينظر: نفسه، ص 8.

وما زال إحسان عباس يؤكد العلاقة بين الشعر والحياة، ويرى أننا "إذا قلنا إن قضية تحرر المرأة لا بد أن تكون ذات أثر في رسم وجهة شعرية ما، فالفرض صحيح، وعجزنا عن اكتشاف ذلك الأثر ليس دليلاً على عدم وجوده، مثلما يرى في شعر المقاومة إن "التاريخ ربما لم يشهد تطابقاً تاماً بين الشعر والواقع كالذي شهدناه عصرنا"⁽¹⁾ بل إن عدم وجوده إن صح، دليل على اختلال في العلاقات الضرورية بين الشعر والحياة"⁽²⁾، والنقد الموضوعي يؤمن أن للشخص المثقف الحق في أن يرى الأدب حياة والحياة أدباً⁽³⁾، فالاهتمام بالأدب وتأكيد استقلالته، وتركه يؤثر بطريقته الخاصة هو ما يصله على نحو قريب وإيجابي مع إحساننا بأنفسنا ومجتمعنا والحياة من حولنا⁽⁴⁾.

ولا يقتصر إيمان الناقد على مراعاة الصلة بين شعر الشاعر وحياته على عصرنا فحسب، بل يصله بالتراث القديم على نحو عميق، إذ يقول: "قمن الواضح سواك أمرٌ متصلٌ بالبدهيات- أن الذين يدعون إلى الثورة على التراث يدركون مدى حضور الماضي في الحضارة الحديثة -عمداً لا عفواً- في صورة معالم أثرية كبرى ومدونات كتابية... وغير ذلك من صور تجعل الماضي حياً في الحاضر"⁽⁵⁾.

وفي دراسة الناقد لاتجاهات الشعر العربي المعاصر ركّز على موقف الشاعر من التراث، وما يشده إلى إليوت أنه مفكر تقليدي مجدد، قامت دعوته على إدراك تلك الروح السارية في التقاليد التراثية، فهي التي تجعل منها وحدة

(1) عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 133.

(2) نفسه، ص 52.

(3) ينظر: ماثيسن، ف.ا، ت.س. إليوت الشاعر الناقد، (مرجع سابق)، ص 71.

(4) ينظر: هوجارت، ريتشارد، لماذا أقر الأدب؟، (ضمن: حاضر النقد الأدبي، تر: محمود الربيعي)، ص 58، 59.

(5) عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 109.

تُكتمل حلقاتها باندماج فكر العصر فيها⁽¹⁾، ويوضح إليوت كيف يكون التعلُّق بالموروث تعبيراً ذا حيوية وجِدَّة، يتطلَّب في المقام الأول (الحسَّ التاريخي) الذي لا يفصم الشاعر عن عصره الحالي، ولا ينأى به عن ماضيه الذي أسهم في تكوينه، فالماضي والحاضر لهما وجودهما معاً في آنٍ واحد، كما أنهما يؤلِّفان معاً نظاماً مجتمعاً⁽²⁾.

ويلمَّس إحسان عباس علاقة البياتي المكيِّنة بالموروث، ففي قراءة الناقد لقصيدة (سوق القرية) يُعلِّق بقوله: "وحسبك أن تضع عناصر الثورة على المألوف الشعري في هذه القصيدة إلى جانب ذلك الاتكاء الواضح على التراث في الأقوال والأمثال المرسلة... وهذا الاتكاء وإن كان مستوحى من إليوت على نحوٍ لا يقبل الشك - فإنه من العناصر التي لن يتخلَّى عنها البياتي مهما يمتدَّ به حبل التطور، وهو يرينا أهمية تحديد المنطلق في تبيين العناصر المتحولة - أو القابلة للتحوّل - والعناصر الثابتة في اتجاهات شاعر ما"⁽³⁾.

والنظرية الموضوعية تعدّ النقد المقارن حاجةً ضرورية للتطوّر الصحيح للدراسات الأدبية، وينبغي ألا يكون عملاً أكاديمياً جافاً يقتصر على دراسة المؤثرات الخارجية، والخصائص العامة، وهجرة الموضوعات، بل يتعداها ليكون بحثاً في وحدة الأدب، وينبغي أن يدرس الأدب العالمي بشموله، ويدرس كيف نشأت اتجاهات في أدبنا العربي دون اتصال مع الغرب⁽⁴⁾، ويرى الناقد أن الموازنة تكشف عن تميّز كلِّ شاعرٍ في نظرته، وخصوصية تلك النظرة، حين يوازن بين صورتَي (الورقة المرتعشة) عند كلٍّ من ندره حداد ورشيد أيوب،

(1) ينظر: الربيعي، محمود، في نقد الشعر، (مرجع سابق) ص 151.

(2) ينظر: مائيسن، ف.ا، ت.س. إليوت الشاعر الناقد، (مرجع سابق)، ص 73.

(3) عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 46.

(4) ينظر: ويليك، رينيه، من مبادئ النقد، (ضمن: حاضر النقد الأدبي، تر: محمود للربيعي)، ص 68، 69.

وبقارنها بصورتها عند الشاعر الروسي بوشكين، يقول: "إن توحد الورقة وارتعاشها، هما منبعاً الأسى في الصورة. وهما لمسة رومانطيقية يهتدي إليها الشاعر الرومانطقي -شأن رشيد وندره- بإحساسه الخاص دون اطلاق على ما قاله بوشكين. وكل من هذين الشاعرين، قد زاد على ما أتى به بوشكين، حين جعل الورقة موضوعاً لقصيدة لا صورة موضحة في جزء منها"⁽¹⁾، ويركز الناقد على ضرورة التفاعل بين الثقافات، ولكنه يؤمن أن "الحكم على هذا التفاعل من جمع صور التشابه مزلة خطر، لأن التشابه لا يعني دائماً تأثير هذا في ذلك بل أنه يعني أيضاً أن المقدمات المتشابهة تؤدي إلى نتائج متشابهة"⁽²⁾.

وهذا ما أشار إليه عز الدين المناصرة من كون إحسان عباس يمزج في منهجه المقارن بين المنهج الفرنسي التاريخي الذي يحاول إثبات صلة التأثير والتأثير، عن طريق عقد مقارنات بين نصوص عربية وأخرى أجنبية، ودراسات التوازي الأمريكية Parallism التي تمارس نقد العاملين المتشابهين أولاً، ثم تعمّد لقراءة المتوازيات أو المتشابهات بينهما، قراءة نقدية دون التركيز على دراسة التأثير والتأثير⁽³⁾.

ويؤمن النقاد الجدد بأن تحليل العمل الأدبي يفضي بالضرورة إلى تحليل أعمال أخرى للمؤلف نفسه، وأعمال أخرى مكتوبة في القالب نفسه ومنتمية إلى التقاليد نفسها⁽⁴⁾، وهذا ما عكف إحسان عباس عليه في كثير من قراءاته النقدية

(1) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، ص 109.

(2) فون، غوستاف، (1959) دراسات في الأدب العربي، (المقدمة)، تر: إحسان عباس وآخرون، بيروت، دار مكتبة الحياة، ص 2.

(3) ينظر: المناصرة، عز الدين، إحسان عباس والنقد المقارن، مجلة فصول، (2004، 2005) عدد 65، ص 388، 189.

(4) ينظر: ويليك، رينيه، من مبادئ النقد، ضمن: حاضر النقد الأدبي، تر: محمود الربيعي، ص 65.

التي تناولت شاعراً في إطار مدرسة شعرية، فخلال قراءته لشعر أبي ماضي يرى أنه "ما تزال قصيدة (الشاعر والملك الجائر) نروة سامقة في هذا الموضوع، لأن الشاعر من قبل كان يجبن عن الوقفة في سبيل ما يراه حقاً، ويكتفي بإظهار عواطفه من بعيد"⁽¹⁾، أما في قراءته لشعر السياب فقد ركّز على شعر الشاعر نفسه دون أن يقارنه بشعر غيره، ويعلّل هذا بقوله: "في مثل هذه الدراسة المطوّلة تصبح المقارنات عبئاً غير صغير، رغم أنها مفيدة في توسيع الآفاق وتوجيه الأنظار إلى المعالم المشتركة والمظاهر الهامة، ولكنني لست أدرس الشعر الحديث في هذا الكتاب وإنما أحاول التركيز قدر المستطاع على شعر شاعر واحد هو السياب، ولهذا وحده لم ألجأ إلى المقارنات إلا نادراً"⁽²⁾.

كما يدرك إحسان عباس أن مهمة الناقد مع الحركة الشعرية الحديثة تحديداً ليست مهمة القاضي المتعسف الذي يلتزم قيماً ومعايير جامدة لا يغيرها ولا يتنازل عن أيّ منها، فالناقد الحديث، فيما يرى، ينبغي أن يعالج التيارات والاتجاهات بقبول (فكري) متخبطاً الأغلال (المعيارية) التي قد تحول دون ذلك⁽³⁾، مدركاً أن الناقد يعاني أزمة بالنسبة للشعر الحديث لأنه يستعصي على التفسير⁽⁴⁾، والنقد الموضوعي يؤمن أن مهمة الناقد الحديث ليست إصدار أحكامه من (منصة) عالية، بل إن أحكامه آلت إلى إجراءات نقدية لا يمكن الفصل فيها بين الحكم والتحليل، ففهم العمل الأدبي، وتقديره، شيء واحد، وبذلك أصبح القارئ شريكاً في المشروع النقدي، وأصبح النقد يحمل مصباح إضاءة لا صولجان

(1) عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، (مصدر سابق) ص 163.

(2) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب (مصدر سابق)، ص 6.

(3) ينظر: عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 14.

(4) ينظر: نفسه، ص 13.

حكم⁽¹⁾، وإحسان عباس في نقده يحرص على تمثّل تجربة الشاعر حتى إن كان شاعراً من العصر القديم، وهذا ما تعرضت له هذه الدراسة فيما سبق من عرضٍ لقراءات الناقد.

6) تضافر القراءات وخصوصيّة قراءته:

من تتبّع قراءة إحسان عباس للشعر يلاحظ أن هاجسه هو الجمع بين مداخل متعدّدة للأدب فهو لا يكتفي بدراسة أسلوب الشاعر بمعزلٍ عن المعاني التي تحملها قصيدته، ومنهجه هذا يجمع بين الرؤية الداخلية -التي يدعوها إحسان الاستبطان- ودرجة من الرؤية الخارجية- يختار أن يسميها الاستقراء⁽²⁾، "ولا يخلو الأمر إذن من الاعتماد على القراءة الخارجية للنص الأدبي، بُغية الوصول إلى فهم أعمق، وتفسير أدق لخفايا النص، وأسراره ورموزه"⁽³⁾، ولكنها تغزو رؤية داخلية لأنها ترتبط بمسيرة الشاعر الشعرية وتطوّره الفني، أي أنها قراءة لتجربة الشاعر التي تتأثر -ولا بُدّ- بمسيرة حياته الواقعية، وتُجَلّي تأثر شعره بالظروف الخارجية.

وهو يسمّ منهجه هذا بأنه دراسة (داخلية)، إذ يقول: "واخترت مدخلاً لدراسة الشعر أستطيع أن أسميه (المنفذ الداخلي) مبتعداً بذلك عمّا لهج به الدارسون برويته من الخارج، لأنها رؤية سهلة.../ وكأني كنتُ أقول لنفسي: لأجرب شيئاً ربما كان جديداً لعلّي أمنح القارئ إقبالاً على دراسة هي أقرب إلى طبيعة الشعر من دراسته خاضعاً للمؤثرات الخارجية. ولكنني حين اخترت ذلك لم أقل إن ما أصنعه هو المنهج الوحيد الذي لا يقف إلى جانبه منهج آخر. فمناهج

(1) ينظر: الربيعي، محمود، من أوراق النقدية، (مرجع سابق) ص 45، 46.

(2) ينظر: عباس، إحسان، ونجم، محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، مقدمة.

(3) خليل، إبراهيم، (1995) النص الأدبي - تحليله وبنائه منخل إجرائي، ط1، عمان، دار الكرمل، ص41.

الدراسة متعدّدة، وكلُّ موضوع يفرض طبيعة منهجه على الكاتب، غير أنك إذا اخترت واحداً منها فلا بُدَّ أن تلتزم به التزاماً دقيقاً صارماً⁽¹⁾، ولذا أثر إحسان عباس ألا "يُصرّح بحدود فكره النقدي، وطرائق منهجه في ذلك مؤثراً، في أكثر الأحيان، أن يُباشر تحليل النصّ الأدبي ناقدًا دون أن يطرح نظريّة ما"⁽²⁾، وهذا ما يرى إبراهيم السعافين أنه اتّجاه في تضافر المعارف الإنسانية Interdisciplinary⁽³⁾، ولذا يسمي إحساناً: ناقدًا بلا ضفاف.

يقول أحمد كمال زكي في سياق تعريفه للاتّجاه التكاملي في النقد: "علّ هذا المصطلح لا يخضع لأي تعريف فني واضح المعالم، فهو ليس نقدًا تاريخياً خالصاً ولا نقدًا بلاغياً ضيقاً، ولا نقدًا نفسياً محدوداً بما يدلي به أقطاب السيكلوجية من تفسيرات وترجيحات متعددة وقد تكون متناقضة، كما أنه لا يقف عند حدود معينة بقدر ما يقف عند الشكل التعبيري ودلالاته، وقد يطيل الوقوف عند النسيج باعتباره قالباً لمعانٍ تتقل، ويمكن أن تحلل، شأنها في ذلك شأن أيّ تجربة إنسانية"⁽⁴⁾.

وهي قراءة تحلّ منزلةً وسطى بين القراءة الانطباعية التي تعتمد (التنوق)، والقراءة التفسيرية المعتمدة على استقراء النتاج الشعري للوصول إلى القواعد التي تُفسّر عمل الشاعر في ظلّ الظروف الخارجية التي واكبته، فغدت بذلك مصدراً من مصادره الشعرية، أي أنها غدت قراءةً من داخل تجربته إلى جانب كونها قراءةً تأويلية تحمل سمات شخصية الناقد من طريقٍ خفي غير مباشر.

(1) عباس، إحسان، اتّجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 5، 6.

(2) القاضي، وداد، تقديم من الذي سرق النار، (ضمن: محاولات في النقد والدراسات الأدبية) م 3، ص 300.

(3) ينظر: السعافين، إبراهيم، إحسان عباس ناقد بلا ضفاف، ص 184.

(4) زكي، أحمد كمال، النقد الأدبي الحديث أصوله واتّجاهاته، (مرجع سابق) ص 153.

الخاتمة

نستخلص ممّا سبق عدداً من النتائج التي تحدّد طبيعة الدور النقدي للأديب الراحل إحسان عباس، فعلاوة على أنه شاعرٌ، وناثرٌ، وكاتب سيرة، ومؤرّخٌ، ومُحقّقٌ نصوص، ودواوين، ومُصنّفات، لا يُشقُّ له غبار، ناقدٌ يميزه نوقه المرهف، وبصره الثاقب، فهو:

1. يتمثل في نتاجه النقدي تجاربه في الحياة، والشعر، والأدب، وأحلامه وتطلّعاته، ورؤيته للعالم، لذا نجد في تعبير (القراءة عبّر التجربة) وصفاً لمنهجه النقدي غير بعيد عن الدقّة.
2. يؤكّد النظر المتعمّق في نقده التطبيقي، سواء ما كان منه متّصلاً بالشعر القديم أو الحديث، اهتمامه بالكشف عن أبعاد تجربة الشاعر، والحكم على النصوص في ضوء معرفته بتلك التجربة.
3. يفيد في الكثير من دراساته النقدية من تجربته الشعرية في (أزهار بريّة) وهذا جليّ بصفة خاصّة- في تناوله لشعر المهجر، والشعر الرومانسي عامّة، وتلك حقيقة لم تظفر بما تستحقّه من الدرس.
4. العمل الشعري لدى إحسان عباس كيانٌ حيٌّ، وهذا الكيان يستمدّ حيويّته، ونموّه، واكتماله، ومزيّته، من ائتلاف العناصر الكوّنة له، ولا تُعزى تلك المزيّة لمكوّن واحدٍ إلا إذا أخفق المبدع فطغى أحد العناصر على الأخرى.
5. لا بدّ أن تكون المقاييس النقدية مستنبطة من النقد نفسه، وأن تكون واضحة، وقابلة للتّعليل، ولا بدّ للناقد من التّدقّق ثمّ التحليل. أمّا منهجيّة القراءة فتخضع - في رأيه- لقرائن تفرضها تجربة الشاعر، وفرضها شعره، وفرضها السياق، وتداخل القراءات.

وبعد، فالباحثة لا تزعم أنها بلغت الكمال في استقصاء جهود إحسان في قراءة الشعر العربي، إنما تزعم أنها حاولت قدر المستطاع إبراز معالم ميّزت منهجه النقدي واختياراته سواءً في اختياره للنصّ الذي يتناوله بالنقد، أو في المنهج الذي يتّخذه سبيلاً لقراءته، ومدى تواصله مع النصّ الشعري الذي يتبنّى قراءته، فإن أصابتُ -فيما إليه قَصَنْتُ- بعض الإصابات فبفضل من الله جلّ وعلا، وإن أخطأتُ في كثير فهي ترجو عفوهُ ورضاه.

وما توفيقى إلا بالله

والحمد لله الذي بنعمته تتمّ الصالحات

إحسان عباس . ملحق بيوغرافيه

- وُلِدَ إحسان رشيد عبد القادر عباس في قرية عين غزال التابعة لحيفا- فلسطين في 2 / 12 / 1920، وتوفي بتاريخ 29 / 7 / 2003 في العاصمة الأردنية-عمّان، حيث دُفِن فيها.
- أتمّ دراسته الثانوية في مدرستي حيفا وعكا الحكوميتين.
- تابع دراسته في الكلية العربية بالقدس وتخرّج منها سنة 1941، وعُيِّن مُعلِّماً في مدرسة صفد الثانوية بعد تخرّجه حيث عمل في هذه المدرسة في الفترة بين (1941- 1946).
- في نهاية هذه الفترة نال منحة من إدارة المعارف بفلسطين، وأُوفِدَ إلى مصر حيث التحق بقسم اللغة العربية- كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول (1946- 1949) حيث حصل على الليسانس عام 1949، ثم الماجستير عام 1951، ثم الدكتوراه عام 1954 من الجامعة نفسها.
- في عام 1951 انتقل إلى السودان، وعمل مدرّساً بكلية جوردان التنكارية (جامعة الخرطوم فيما بعد) وحتى عام 1961.
- في عام 1961 انتقل إلى لبنان، وعُيِّن أستاذاً بالجامعة الأمريكية حتى عام 1985.
- للفترة من (1975- 1977) قضاها أستاذاً زائراً في دائرة دراسات الشرق الأدنى بجامعة برنستون- للولايات المتحدة الأمريكية.
- غادر بيروت إلى العاصمة الأردنية- عمان، عام 1986، حيث عمل أستاذاً وباحثاً بالجامعة الأردنية.

- حصل إحسان عباس على عدد من الجوائز منها:
 - جائزة الملك فيصل العالمية عام 1981.
 - جائزة جامعة كولومبيا الأمريكية للترجمة عام 1983.
 - جائزة سلطان العويس الإماراتية عام 1992.
 - جائزة السلطة الفلسطينية التقديرية عام 1998.
 - جائزة مؤسسة الفرقان.
- الأوسمة التي حصل عليها:
 - وسام القدس من منظمة التحرير الفلسطينية عام 1988 .
 - وسام المعارف اللبناني عام 1981.
 - تَمَّ تكريمه في دار الاوبرا بالقاهرة عام 1995، من قبل وزارة الثقافة المصرية.
 - تَمَّ تكريمه في معرض الكتاب في العاصمة الأردنية - عمان، عام 1998.
 - أصدرت الجامعة الأمريكية- بيروت، كتاباً تكريمياً بمناسبة بلوغه الستين.
 - كرمته مؤسسة شومان بعمّان عام 1998، وأصدرت كتاباً عنه بعنوان: (إحسان عباس، ناقدًا ومحققًا ومؤرخًا).
 - اختير عضواً في عِدّة مجامع عربية: السوري، العراقي، المصري، الأردني.
 - كان عضواً في لجنة مُحكّمي جوائز الملك فيصل العالمية، سلطان العويس، وجائزة الرواية في مصر.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

- عباس، إحسان، (1955)، أبو حيان التوحيدي، بيروت: دار الثقافة.
- ———، (1992)، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، (ط2)، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع.
- ———، (1999)، أزهار بريّة (شعر)، (ط1)، عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع.
- ———، (2006)، إحسان عباس: أوراق مبعثرة (بحوث ودراسات في الثقافة والتاريخ والأدب والنقد الأدبي)، جمعها وعلق عليها: عباس عبد الحليم عباس، (ط1)، إربد: عالم الكتب الحديث.
- ———، (2000)، بحوث ودراسات في الأدب والتاريخ (في مجلدين)، (ط1)، بيروت: دار الغرب الإسلامي.
- ———، (1992)، بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، (ط6)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- ———، (1981)، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر ملوك الطوائف والمرابطين، ط6، بيروت: دار الثقافة.
- ———، (1985)، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة، (ط7)، بيروت: دار الثقافة.
- ———، (1993)، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع.
- ———، (1974)، شعر الخوارج، (ط2)، بيروت: دار الثقافة.

- _____، (1959) الشريف الرضي، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، دار صادر للطباعة والنشر.
- _____، ونجم، محمد يوسف، (1982)، الشعر العربي في المهجر (أميركا الشمالية)، (ط3)، بيروت: دار صادر.
- _____، (1996)، غربلة الراعي (سيرة ذاتية)، (ط1)، عمان: دار الشروق.
- _____، (1996)، فن السيرة، (ط1)، بيروت: دار صادر، عمان، دار الشروق.
- _____، (1996)، فن الشعر، (ط1)، بيروت: دار صادر، عمان: دار الشروق.
- _____، (2000)، محاولات في النقد والدراسات الأدبية، (ط1)، بيروت: دار الغرب الإسلامي.

ثانياً: المراجع:

المراجع العربية:

- إبراهيم، زكريا، مشكلة الفن، القاهرة: مكتبة مصر، تونس: دار سحنون.
- إسماعيل، عز الدين، (1963)، التفسير النفسي للأدب، القاهرة: دار المعارف.
- _____، الشعر العربي المعاصر قضايا وظواهر الفنية والمعنوية، (ط3)، القاهرة: دار الفكر العربي.
- البحراري، سيد، (1993) البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، القاهرة: دار شرقيات.
- بدوي، محمد مصطفى، (1958)، كولردج، القاهرة: دار المعارف.
- بكار، يوسف، (1995) في النقد الأدبي إضاءات وحفريات، بيروت، دار المناهل.
- _____ (2001)، سادن التراث (إحسان عباس)، (ط1)، عمان: دار الفارس.
- _____ (2004)، حوارات إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (ط1)، عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع.
- _____ إحسان عباس وتحقيق الشعر، (1998)، ضمن: (إحسان عباس ناقد، محققاً، مؤرخاً)، (ط1)، عمان: مؤسسة عبد الحميد شومان.

- التفّازاني، أبو الوفا الغنيمي، (1979) مدخل إلى التصوف الإسلامي، القاهرة: دار الثقافة.
- جدعان، فهمي، إحسان عباس مقاربة شخصية، (1998)، ضمن: (إحسان عباس، ناقدًا، محققًا، مؤرخًا)، (ط1)، عمان: مؤسسة عبد الحميد شومان.
- حمودة، عبد العزيز، (1998)، المراسم المحببة: من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت
- ————— (2001)، المراسم المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.
- حنورة، مصري، (1998) علم نفس الألب، القاهرة: دار غريب.
- خليل، إبراهيم، (2003)، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، (ط1)، عمان: دار المسيرة .
- —————، (1995)، النص الأدبي - تحليله وبناءؤه مدخل إجرائي، (ط1)، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع.
- —————، (1999)، تحولات النص: بحوث ومقالات في النقد الأدبي، (ط1)، عمان: وزارة الثقافة .
- —————، (2003)، نقاد الأدب في الأردن وفلسطين، (ط1)، عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع.
- —————، (2005)، فصول في نقد النقد، (ط1)، عمان: وزارة الثقافة.
- الخوري، الياس، (1979) دراسات في نقد الشعر، بيروت: دار ابن رشد.

- دراج، فيصل، إحسان عباس قارئاً للبياتي والسياب، (1998)، ضمن: (إحسان عباس، ناقدًا، محققًا، مؤرخًا)، (ط1)، عمان: مؤسسة عبد الحميد شومان.
- الدروبي، سامي، (1971) علم النفس والأدب، القاهرة: دار المعارف.
- الربيعي، محمود، قراءة الشعر (1997)، القاهرة: دار غريب
- _____ في نقد الشعر، (1998)، القاهرة: دار غريب.
- _____ من أوراق النقدية، (1996)، القاهرة: دار غريب.
- _____ (1998)، (مترجم) حاضر النقد الأدبي مقالات في طبعة الألب (المقدمة)، القاهرة: دار غريب.
- زكي، أحمد كمال، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.
- السحرتي، مصطفى عبد اللطيف، (1948) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، القاهرة: مطبعة المقتطف والمقطم.
- _____، (1962) النقد الأدبي من خلال تجاربي، القاهرة: معهد الدراسات العربية العالية.
- السعافين، إبراهيم، (2002)، إحسان عباس ناقد بلا ضفاف، (ط1)، عمان: دار الشروق.
- _____، (1997)، إحسان عباس بين الرعوية والرؤية الرومانتيكية، ضمن (في محراب المعرفة) دراسات مهداه إلى إحسان عباس، تحرير: إبراهيم السعافين، (ط1)، بيروت: دار صادر.

- _____، قلق الوجود وشهوة الحياة، (1998) (ضمن: إحسان عباس ناقداً، محققاً، مؤرخاً)، ط1، عمان: مؤسسة عبد الحميد شومان.
- السمره، محمود، (1997)، النقد الأدبي والإبداع في الشعر، (ط1)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- سوييف، مصطفى، (2000)، دراسات نفسية في الإبداع والتلقي، (ط1)، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.
- _____، (د.ت)، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، (ط4)، القاهرة: دار المعارف.
- السيد، شفيق، (2005)، نظرية الأدب دراسة في المدارس النقدية الحديثة، القاهرة: مكتبة الآداب.
- الشايب، أحمد، (1995)، الأسلوب، (ط9)، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
- _____، (1999)، أصول النقد الأدبي الحديث، (ط10)، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
- شرارة، عبد اللطيف، (1965) إيليا أبو ماضي: دراسة تحليلية، بيروت: دار صادر.
- أبو شندي، عصام، (2006)، نقد النثر العربي في كتابات إحسان عباس، (ط1)، عمان: دار الشروق.
- الصباغ، رمضان، (1998)، في نقد الشعر العربي المعاصر، الاسكندرية: دار الوفاء.
- صبحي، محيي الدين، (1984)، إحسان عباس والنقد الأدبي، لبنان: الدار الغربية للكتاب.

- ضيف، شوقي، (1982)، في النقد الأدبي، (ط6)، القاهرة: دار المعارف.
- الطاهر، علي جواد، (1988)، مقدمة في النقد الأدبي، (ط2)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- طبانة، بدوي، (1970)، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، (ط2)، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- عباس، بكر، (1981)، إحسان عباس والبحث عن البطل، ضمن (دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى إحسان عباس)، تحرير: وداد القاضي، بيروت: الجامعة الأمريكية.
- عباس، عباس عبد الحليم، (2002)، إحسان عباس بين التراث والنقد الأدبي، عمان: وزارة الثقافة .
- عبد البديع، لطفي، التركيب اللغوي للأدب، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان.
- عبد الحميد، شاكر، (1987)، العملية الإبداعية في فن التصوير، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب/ الكويت، عدد 109، كانون الثاني (يناير) .
- _____ (1992) الأسس النفسية للإبداع الأدبي (في القصة القصيرة خاصة)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- عبد الله، محمد حسن، (1981) الصورة والبناء الشعري، القاهرة: دار المعارف.
- عبد المطلب، محمد، (1994)، البلاغة والأسلوبية، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر.

- العشماوي، محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، (د.ت)، بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.
- عصفور، جابر، (1994)، قراءة التراث النقدي، (ط1)، القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.
 - عياد، شكري، (1993)، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، الكويت: المجلس الوطني للثقافة، سلسلة عالم المعرفة.
 - ——— (1997)، إحسان عباس في نقد الشعر العربي المعاصر، ضمن (في محراب المعرفة) دراسات مهداة إلى إحسان عباس، (ط1)، بيروت: دار صادر.
 - غيث، عبد الله أمين، (1997)، ألوان الطيف (دراسة في الفكر النقدي لإحسان عباس)، ضمن (في محراب المعرفة) دراسات مهداة إلى إحسان عباس، تحرير: إبراهيم السعافين، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.
 - القط، عبد القادر (1998)، نظرات في كتاب (تاريخ النقد عند العرب)، ضمن: (إحسان عباس، ناقدًا، محققًا، مؤرخًا)، (ط1)، عمان: مؤسسة عبد الحميد شومان.
 - قطب، سيد، (1983)، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، القاهرة: دار الشروق.
 - ——— (1992)، ديوان سيد قطب، (ط2)، جمعه: عبد الباقي محمد حسين، المنصورة: دار الوفاء.
 - ——— (1983)، كتب وشخصيات، (ط3)، القاهرة: دار الشروق.
 - قطوس، بسام، (1988) وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، إشراف: محمود السمره.

- ماضي، شكري عزيز، (2005)، في نظرية الأدب، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- _____ (1997)، من إشكاليات النقد العربي الجديد، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- المنتبي، أحمد بن الحسين (ت 354هـ-)، (1980)، شرح ديوان المنتبي، عبد الرحمن البرقوقي، بيروت: دار الكتاب العربي.
- مامكغ، لانا، (2007)، شعر إحسان عباس دراسة تحليلية، (ط1)، عمان: دار جرير.
- محمد، إبراهيم عبد الرحمن، (1997)، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان.
- مطلوب، أحمد، (1999)، فصول في نقد الشعر، بغداد: منشورات المجمع العلمي.
- الموسى، خليل، (1994)، وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- ناصف، مصطفى، نظرية المعنى في النقد العربي، بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع .
- _____، (1981)، دراسة الأدب العربي، (ط2)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.
- _____، (1983)، صورة الأديب، (ط3)، بيروت: دار الأندلس.

• نصر، عاطف جودة، (1996)، النص الشعري ومشكلات التفسير، بيروت: مكتبة لبنان، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان.

- _____ (1983)، الرمز الشعري عند الصوفية، (ط3)، بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.
- هلال، محمد غنيمي، الرومانتيكية، (د.ت)، القاهرة: دار الثقافة .
- _____، (1973)، النقد الأدبي الحديث، بيروت: دار الثقافة، دار العودة.

الكتب المحققة:

- الأعمى التطيلي، أبو جعفر أحمد بن عبد الله بن أبي هريرة (ت 525هـ—)، (1963)، ديوان الأعمى التطيلي ومجموعة من موشحاته، تحقيق: إحسان عباس (المقدمة)، (ط1)، بيروت: دار الثقافة.
- ابن حزم الأندلسي، أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد، طوق الحمامة في الألفة والألاف (ت 456هـ—)، (1993)، تحقيق: إحسان عباس، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- ذو الرُّمّة، غيلان بن عقبة (ت 117هـ—)، (1972)، ديوان ذي الرُّمّة، تحقيق: عبد القدوس أبو صالح، دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية.
- الرصافي البُلنسي، أبو عبد الله محمد بن غالب (ت 572هـ—)، (1983)، ديوان الرصافي البُلنسي، تحقيق: إحسان عباس، (ط2)، بيروت: دار الشروق.

- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر (ت 911هـ)، (1959) تاريخ الخلفاء، (ط2) تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى
- الشهرستاني، أبو الفتح محمد بن عبد الكريم بن أبي بكر أحمد (ت 548هـ)، الملل والنحل، ج1، تحقيق: محمد سيد كيلائي، القاهرة: مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده.
- الصقلي، عبد الجبار ابن حمديس (ت 527هـ)، (1960)، ديوان ابن حمديس، تحقيق: إحسان عباس، بيروت: دار صادر.
- العامري، لبيد بن ربيعة (ت 41هـ)، (1962)، شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق: إحسان عباس (المقدمة)، الكويت: وزارة الإرشاد والانباء.
- القتال الكلابي، ديوان القتال الكلابي، (1961) تحقيق: إحسان عباس (المقدمة)، بيروت: دار الثقافة.
- كثير عزة، أبو صخر كثير بن عبد الرحمن بن الأسود الخزاعي (ت 105هـ)، (1971) ديوان كثير عزة، تحقيق: إحسان عباس (المقدمة)، (ط1)، بيروت: دار الثقافة.
- مركز تحقيق التراث، (2001) ديوان الهذليين، (ط3)، القاهرة: دار الكتب والوثائق القومية.
- ابن منظور، محمد بن مكرم، (1997)، لسان العرب، (ط1)، بيروت: دار صادر.

المراجع والمقالات المترجمة:

- ألمان، ستيفن، (1985) اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، (ضمن: اتجاهات البحث الأسلوبي، دراسات أسلوبية اختيار وترجمة وإضافة، ترجمة: شكري عياد)، (ط1)، الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر.
- ديتشس، ديفيد، (1967)، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد يوسف نجم، مراجعة: إحسان عباس، بيروت: دار صادر، نيويورك: مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر.
- رتشاردز، ا. ا. (1963)، مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر.
- سارتر، جان بول، (1961)، ما الأدب، ترجمة: محمد غنيمي هلال، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- سانتيانا، جورج، الإحساس بالجمال، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، القاهرة: دار الأنجلو المصرية.
- ستولنتر، جيروم، (1998)، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة: فؤاد زكريا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- فون، غوستاف، (1959)، دراسات في الأدب العربي، ترجمة: إحسان عباس وآخرون، بيروت: دار مكتبة الحياة.
- كوهين، جون، (2000)، النظرية الشعرية، تر: احمد درويش، القاهرة: دار غريب.

- ماثيـسن، ف.ا، (1965)، ت. س. إليـوت الشاعـر الناقد، ترجمة: إحسان عباس، (ط1)، بيروت: المكتبة العصرية.
 - مكليش، أرشيبالد، (1963)، الشعر والتجربة، ترجمة: سلمي الخضراء الجبوسي، مراجعة: توفيق صايغ، بيروت: دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، نيويورك: مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر.
 - مورجان، تشارلز، (1964) الكاتب وعالمه، ترجمة: شكري عياد، القاهرة: مؤسسة سجل العرب.
 - هايمن، ستانلي، (1993)، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: إحسان عباس، محمد يوسف نجم (جزءان)، بيروت: دار الثقافة.
 - هوجارت، رتشارد، لماذا أقدر الأدب؟ (1998) ضمن: حاضر النقد الأدبي، ترجمة: محمود الربيعي، القاهرة: دار غريب.
 - ويليك، رينيه، من مبادئ النقد، (1998) ضمن: حاضر النقد الأدبي، ترجمة: محمود الربيعي، القاهرة: دار غريب.
 - ويليك، رينيه، ووارين، أوستن، (1987)، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
 - يورا، سير موريس، (1977)، الخيال الرومانسي، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- البحوث المنشورة في الدوريات:**
- حمود، ماجدة، (1993) النقد الأدبي لدى إحسان عباس، مجلة أفكار، ع(113): 85-97.

- السعافين، إبراهيم، (1994)، إحسان عباس نقطة تحول، مجلة الجديد، عمان، ع(1): 4-11.
- أبو شاور، رشاد، (1982)، مع الدكتور إحسان عباس، مجلة شؤون عربية (20/19): 326-334.
- صالح، فخري، (2004، 2005)، إحسان عباس واستشراف النقد العربي الجديد، مجلة فصول، ع (65): 408-413.
- المناصرة، عز الدين، (2004، 2005)، إحسان عباس والنقد المقارن، مجلة فصول، ع (65): 388-407.

رَفَعُ

عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس

www.moswarat.com

www.moswarat.com



وأبرز ما سيقف عليه القارئ في هذا الكتاب، مما لم يُعَن به السابقون، نقد الراحل إحسان عباس للشعر العربي القديم. صحيح أن بعضهم عني بتحقيقه للدواوين، والنصوص، ولكن هذا شأن، ونقد الشعر شأن آخر. وقد اطلعتنا الباحثة من خلال النباش في مؤلفات عباس، وتحقيقاته، أنه نظر إلى شعر الشاعر القديم نظرة تشبم بالشمول؛ ورأى في نتاج الشاعر (ليبيد، أو ابن حمديس، أو الشريف الرضي) تعبيراً عن تجربة وجدانية شمولية واحدة في الغالب. والتعامل مع تلك الأشعار، نقدياً، يتطلب الوقوف على خفايا تلك التجربة، لا الاكتفاء بالمعرفة السطحية العاجلة، وذلك لأن تلك التجربة لا بد أن يكون لها تأثيرها القوي في الأسلوب.

وإذا كان الآخرون قد عُنوا بنقده الشعر المعاصر، مما يوحى لدى الخاطر المبكر، والبادرة الأولى، أن المؤلفة لن تأتي بجديد، وأن ما ستقوله ها هنا سيكون مثل قول الشاعر القديم:

ما أزالنا نقول إلا معاداً ومعاراً من قولنا مكروراً

فإن الباحثة - أمانى حاتم - قد أفلتت من هذا الشكر، ونجت من الوقوع في هذا الضخ، فقيما نحسب ساعدها حرصها اللافت على الربط بين تجارب إحسان الإبداعية، باعتباره ناقدًا شاعرًا، أو شاعرًا ناقدًا، على اتصافها لما يمثل إضافة لما قيل، فأوضحت تحت مسمى "رؤية الذات في شعر الآخر" العناصر الكامنة في تحليله النصي لأشعار عبد الوهاب البياتي المبكرة، ولا سيما ديوانه "أباريق مهشمة"، وغيره. أما تناولها لما يُوصف بالتمحيص في نقده شعر المهجر، فذلك باعتقادنا شأن لم يضطن إليه السابقون.

الدكتور إبراهيم خليل



فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة

عمان - الأردن - الهاتف ٤٦٥٠٨٨٥ ٩٦٣٦

Fadaat For Publishing & Distribution

Amman - Jordan - dar.fadaat@yahoo.com

